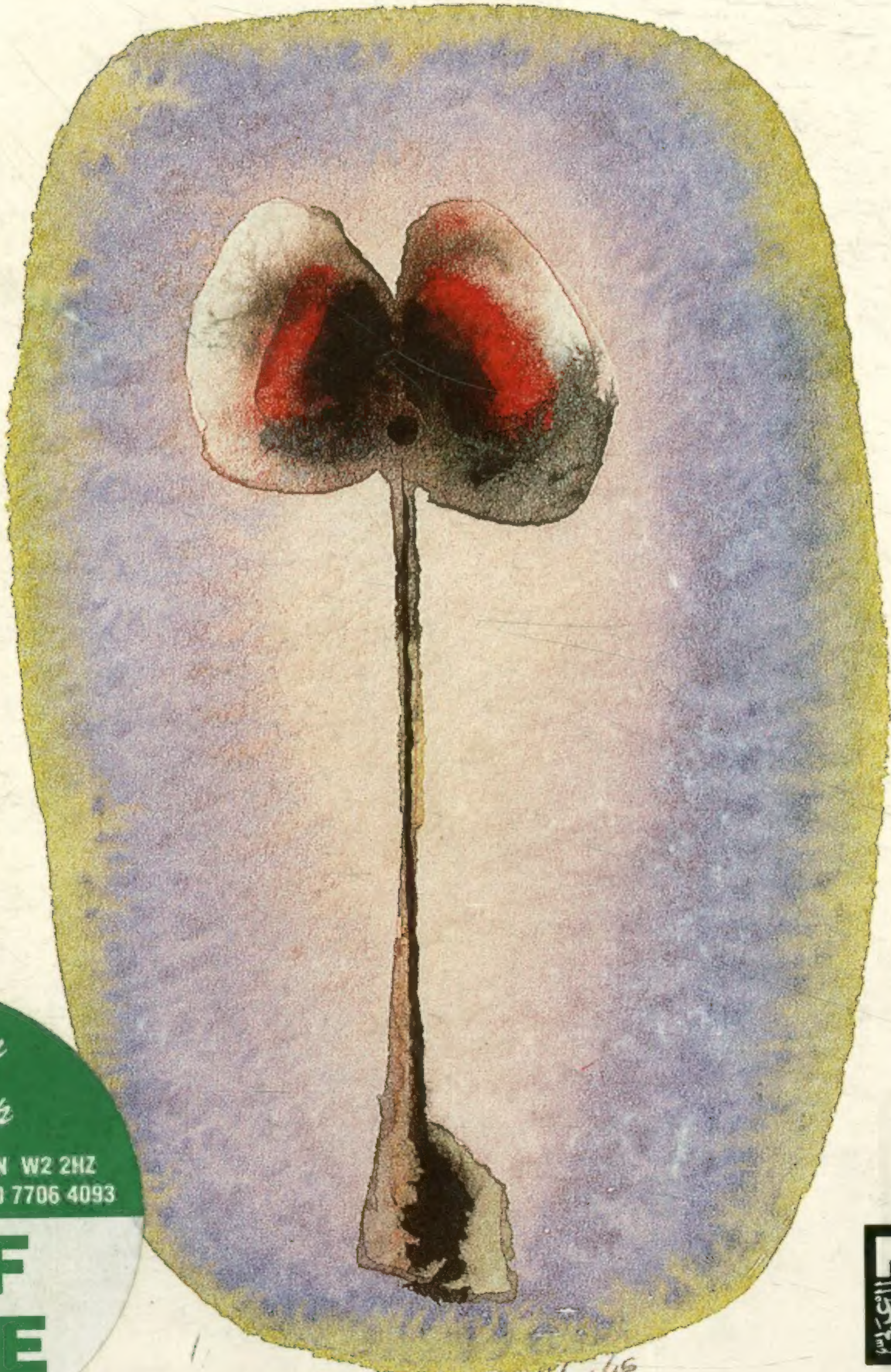


أنشودة المكتافة

إدوار الخراط



Al-Ahram
Book Shop

73 EDGWARE ROAD, LONDON W2 2HZ
Tel: 020 7706 4333 Fax: 020 7706 4093

**HALF
PRICE**



أنشودة للكثافة

أنشودة للكثافة
إدوار الخراط
© ١٩٩٥ ، جميع حقوق النشر محفوظة

الناشر: طار المستقبل الخوي
٤١ شارع بيروت، مصر الجديدة، القاهرة
ج.م.ع. ت: ٢٩٠٤٧٢٧

رقم الإيداع بدار الكتب القومية: ٩٥/٧١١٧
للتسجيل الدولي: ISBN 977-239-092-2

أنشودة للكثافة

إدوار الخراط



دار المستقبل الحرب

الفلاف مدية من الفنان عدلى رزق الله

تقديم

ليست هذه المقالات - أو التأملات - مما يدخل في باب التنظير الأدبي، أو التقرير النقدي، بمعناها الدقيق.

هي أقرب إلى النجوى، والبوح (غير العاطفي - وإن كان لا يخلو من حرارة)، والتساؤل، في سياق هموم ثقافية ملحة لروائي - لعله شاعر أيضا بمعنى من المعاني - أكثر منه ناقدا.

ينظم هذه المقالات، على تنوعها، قدر من الاتساق نابع من أنها تتدرج في إطار فكري وشعوري واحد مهما تباينت صياغات التعبير عنه.

أجمعها الآن في كتاب واحد أجدها فيها هذا التجارب أو التناغم المتصل عبر السنوات، مما هو أدخل في مسيرة تفكير متسق مع ذاته، بل تكاد تتكرر أو تتراسل أطروحاته، وأسئلته، وحواماته حول موضوعات، وصياغات، بعينها.

هذه إذن «أنشودة»، وليست إجابة ولا نسقا محكما مغلقا، هي أسئلة مفتوحة وهي أساسا دعوة للقارئ أن يشاركني في النظر وليس في النظرية، وفي السؤال. فإذا كان فيها قدر من البوح الشخصي، كما هو الشأن في كل «أنشودة»، وإذا كانت فيها نغمة غنائية أحيانا، فليس فيها - كما أرجو وأوقن - أدنى فرض للذات أو إقحام لها.

كل ما أمل أن يكون فيها تحريض معين على التفكير - أو إعادة التفكير - وعلى تواضع معين أمام أسئلة مؤرقة لعلها من الضروري أن تسأل وأن تكون موضع التفكير.

أنشودة للكثافة

من المسلم به أنه لا يوجد فن جيد بدون صنعة جيدة.

أما عن كثافة اللغة فإنها تعنى عندى بالضرورة غنى فى الخبرة القصصية نفسها...

غنى يتطلب من الكاتب ألا يعتمد إلى قوالب أو إلى تسطيحات، وإلى نوع من السهولة والبساطة - وهى كلها مفهومات تحتاج إلى قدر من التفكير - لأن الخبرة القصصية دائماً تستمد غناها من الواقع.

هنا أيضاً تقودنا أقدامنا إلى مفهوم شديد التعقد شديد الخطورة شديد الاثارة للخلافات، مفهوم «الواقع». سوف أقصد بالواقع ببساطة شديدة وجوداً مفترضاً لا يقتصر على الظواهر الاجتماعية بما فيها من تنوع... سوف أفترض إذن أن الواقع وجود معقد وشديد التركيب يعتمد الصحو كما يعتمد الحلم.. يعتمد العلاقة بين الأشياء وبين الذات كما يعتمد العلاقات بين الأشخاص بعضها ببعض، ويعتمد علاقات أخرى، يكاد لا يحصيها الحصر، مهما بلغت من ثراء وتنوع وسعى للاحاطة الشاملة بهذه الحقيقة القائمة فسوف تعجز بالضرورة وبالتعريف عن أن تكون ناقلة كاملة للواقع.

ومن ثم ففى بعض تعريفات الفن أنه كما هو أيضاً صناعة الأشواق والأحلام فهو كذلك اقتطاع من الواقع بالضرورة، بمعنى أن الفن يفرض اختياراته الخاصة.

لم الكثافة فى اللغة وفى الخبرة؟ ولماذا لانضع بدلاً عنها السهولة والبساطة؟

لأننا نفترض أن الفن بصفة عامة والقصة بصفة خاصة.. هو سعى لشئيين متلازمين، على الأقل... سعى إلى المعرفة... كما أنه سعى إلى التواصل... فليس الفن نشاطاً فردياً بالضرورة... ليس هو مجرد معرفة الفنان للواقع أو للخبرة أو للوجود أو ما شئت من المسميات لمجرد المعرفة الشخصية. هذه الخبرة مقصود بها المشاركة بين الفنان وبين المتلقى.

السؤال اذن هل الكثافة تقف عائقا أمام المشاركة؟ هل الكثافة بما تحمل من احتشاد وما يترتب عليها من غموض تؤدي إلى قطع هذا الشق الأساسى، وهو شق التواصل، شق المشاركة فى الخبرة؟

ان الفن يفترض اختيار النظام، أى يفترض اختيار نسق، هو فعل اختيار. وطبعا النظام لا يعنى مجرد الترتيب ولا يعنى مجرد التنسيق. اننى ضد كل أفعال التفعيل، بدءا من التكتيف إلى الترتيب إلى التنسيق وأميل كثيراً إلى أفعال الانبثاق، الأفعال التى تبدو وبشكل مراوغ كما لو أنها طبيعية وعفوية وتلقائية، ولكنها فى واقع الأمر تأتى نتيجة لنظام خفى، ولنسق كان مفروضا. أقصد بهذا محاولة نقى فعل التكلف وفعل التعامل مع الفن... ومحاولة الوصول إلى قيمة مهمة وثمانية، قيمة اتضاع الفنان أو تواضع الكاتب أمام الواقع بحيث يقبل ما فى الواقع من كثافة وغنى وتعتقد ولا يفرض نفسه عليه، أى لا يفرض تسطيحا أو تبسيطا أو نوعا من المباشرة عليه.

الاختزال المكثف المتسق والاختيار الدال، فى تصورى، هما العلامتان الأساسيتان فى العمل الفنى. هذا الاختزال لا يعنى سد الباب أو اغلاق الطريق أمام ما قد تفرضه الخبرة نفسها من تدفق عارم وانثيال لا تكاد تقف أمامه سدود الصنعة، لكن هذا التدفق وهذا الانثيال، هذا الانسياب، هذه العفوية، هذه المرونة التى لا تفترق عن صفات الحياة نفسها، ليست بطبيعة الحال هى الفوضى غير المحكومة. وهو ما أعنيه بالنظام وبالنسق.

التوازن الدقيق بين القانون والحرية، بين النظام والتدفق، ما أسعد الكاتب حين يعثر عليه وحينما يجد نفسه قد وفق إليه...!

بالطبع الكثافة تفترض اختيارا من الكاتب لما فى الكون وما فى الخبرة من كثافة قائمة بديهية لا يمكن إنكارها، ومن احتشاد وتعدد لا يمكن نفيهما، فهل فى الكون أو فى النفس واقعة بسيطة ساذجة؟

ان كل وقائع الحياة والحلم أشياء مركبة بطبيعتها.

أريد أن ألمس بسرعة مفاهيم السهولة والبساطة التى سادت النظر النقدي فترة ما عندنا... بل كانت من عمد النقد فى الشعر القديم... هذه المفاهيم تحتاج إلى إعادة نظر على الأقل: هناك طبعا المقولة النقدية الشائعة «السهل الممتنع» بمعنى البساطة التى تتأتى عن سيطرة الفنان سيطرة كاملة

على مادته بحيث تصل إلى القارئ مصفاة من كل صعوبة وما إلى ذلك، وما إلى غير ذلك، وما
يجرى في سياق ذلك. اننى أتساءل هل فى هذا المفهوم دعوة إلى التسطيح الآلى، إلى الاستغناء،
وباختيار سابق، عما فى الكون والوجود والخبرة من غنى واحتشاد؟

فى واقع الأمر أتصور أن الكثافة اللغوية التى لا تنفصل عن كثافة المادة القصصية، لا تنفصل
أيضاً عن مادة الخبرة الفنية التى تتبع منها، ولا تفرض عليها.

هذا النوع من الكثافة ينبع عن سعى دائم ومخلص ومستمر للتضحية بجاذبية مخادعة
وسهلة هى جاذبية ما يسمى «البساطة». وهى فى الواقع «خداع البساطة». هذه الكثافة تسعى إلى
اكتشاف ومعرفة الثراء الذى يحيط بنا من كل جانب... اذا ما نحن اخترنا ببساطة التسطيح، وسهولة
التناول فكأننا نفقر أنفسنا، ونفقر هذه المادة الفنية التى تجيش حولنا باحتشادات طبقة منها فوق طبقة
تشى بثقل للوجود وعناق له يكاد يكون فادحاً...

مسؤولية الفنان أنه يستطيع أن يتحمل هذا العبء وأن يجد نسقه الخاص الذى يتفق مع
وجداننا نحن بحيث تتحقق معرفة جديدة كما يتحقق تواصل ومشاركة: وهذا يعنى بالضرورة ما
دعوت إليه طول جهدى فى هذا المجال من ضرورة مشاركة القارئ - مشاركة المتلقى - مشاركة
إيجابية وفعالة وخلاقة فى إيجاد الخبرة الفنية.. ليس القارئ مجرد متلق سلبي، مجرد رجل أو امرأة
يزيد أن يزجى الوقت، ويتسلى بما يهدد الحواس ويدغدغ المتطلبات، انما أتصور القارئ أو المتلقى
فى العمل الفنى بصورة عامة مشاركاً فعالاً، من غيره لا توجد الخبرة الفنية نفسها بل لا وجود
للعمل الفنى أصلاً.

ولعل من أخص خصائص أدبنا مسألة «اللغة»، أزعج أن اللغة دوراً يختلف قليلاً عما للغة فى
معظم الآداب الأخرى. للغة فى الثقافة العربية ما يكاد يشبه سطوة «المطلق»، اللغة تصور فى كثير
من الأحيان كأنها هى نفسها «المطلق»، أو هى تجل من تجليات «المطلق». وليست هذه القضية
جديدة على أية حال، ان لها تاريخاً حافلاً فى ثقافتنا. للغة عندنا قداسة، ومهابة، وقدم جليل، ولكنها
بطبيعتها يجب أن تكون خبرة معاشة، خبرة إنسانية، أيضاً، وليست «إلهية» فقط، شيئاً دائم الحدائث
على عرافته. اللغة العربية فى حسي، وفى معانئى كروائى وكاتب، لغة فادحة الغنى، حساسة

ومرنة وقابلة للنمو والتطور. ولكن اللغة التقليدية عندنا ما زالت تقف عقبة، ما زالت للعربية القديمة قداسة تمثل عبئا على التفكير وعلى التعبير. يجب ألا نكون عبيدا للغة، ولستنا سادتها، وإنما اللغة جزء من الانسان الذى يعيش، ويعانى، ويفكر، ويحس، ويتحدث بها. أعتقد أنه من المسائل الأساسية أمام القصة وأمام الأدب، بل أمام التفكير بصفة عامة، فى البلاد العربية إيجاد حل لمشكلة «اللغة».

كيف تكون اللغة معاصرة وهى فى الوقت نفسه؟ كيف تكون اللغة نسبية وليست مطلقة؟ كيف تكون حية ومرنة وليست محظورة، أو كتلة مقدّوسا بها من «المطلق»، علينا أن نتقبلها بلا مساءلة؟

وكيف يمكن أن تتواءم اللغة العربية بالذات، بنحوها وصرفها وتركيبها السياقى، مع مقتضيات الكمبيوتر الذى لا مفر منه؟ هذه أسئلة مطروحة بل ملحة.

فى داخل سياق «الهوية، القومية، أو «الحاضر الثقافى القومى»، بتنوعه العريض وتوحده معاً، أجد اللغة عندنا متنوعة شديدة التنوع، ويمكن أن تكون موحدة أيضاً، من المغرب إلى الخليج، ومن مصر إلى الجزائر، وهكذا. ان العاميات المختلفة ليست، لا فى القصة ولا فى غيرها، مروقاً أو انتقاصاً من الهوية، بل هى مصدر غنى لا يعوّض، وخاصة فى الأدب الشعبى الذى مازال حياً وفعالاً فى معظم بلادنا وإن كان التليفزيون، والفيديو، يهدده تهديداً خطيراً، الأدب الشعبى عنصر لا يحتمل فقدانه. هذا إلى أن فى وحدة العربية، فى مجملها وعلى اختلاف ظلالها، مصدراً للتواصل لا يمكن الاستهانة به. وفى داخل كل عامية من عاميات العربية هناك «لغات» متعددة كلها يمكن بل ويجب أن تكون ملهمة وأن تكون فعالة.

بالطبع علاقة الكاتب بلغته مسألة جذرية فى عمل أى كاتب، أريد فقط أن أشير إلى أن مدرسة أو اتجاه اللغة الباردة المحايدة الصحوة، على غرار لغة هيمنجواى أولاً ثم لغة بيكيت بعد ذلك، لا بد أن تنتهى - ولعلها قد انتهت بالفعل - إلى طريق مسدود. زعمت هذه المدرسة أنها تخرج لكى تسمى الشجرة «شجرة»، فقط، دون مجاز، دون إضافة. دون أن يضفى عليها الكاتب شيئاً من نفسه، وبذلك يعيد إلى الأشياء براءتها الأولية ويخلقها من جديد، فى ضوء مطهر بل طاهر أصلاً، ومع ذلك فإن الكاتب لا يمكن أن يلتفى ولا أن يختفى، خلف قناع «الموضوعية»، و«البراءة الأولية»، أنه

هو الذى يختار مهما كان اختياره محدودا، وإلا فان النهاية المنطقية الصارمة لهذا السعى هو الصمت التام.. والتخلى عن عمل الكتابة.

أما اللغة التراثية أو التاريخية فهي عندنا على الأخص وفي هذه الحقبة بالذات من أكثر الغوايات اجتذابا للروائيين، واستخدام هذا النوع من اللغة محفوف بالمخاطر المهلكة بطبيعتها، القاص هنا لابد أنه قد تمثل هذه اللغة تمثلا عضويا وحيويا ويكاد أن يكون فيزيقيا بحيث تصبح لغته هو، وليست استعارة أو ترصيعا أو إطارا مزركشا.

فى النهاية اسمحوالى بأن انهى، على نغمة شخصية، بأن اتحدث قليلا عن علاقتى أنا باللغة، روائيا وكاتبا.

قيل إننى أدعو إلى بلاغة جديدة أو بلاغة مضادة. لست أعرف ما إذا كنت داعية، أصلا، إلى أى شئ.

ليست وشائجى بلغتى تراثية فقط وليست الاستيلادات فيها نابعة فقط من تماس حميم بلغات أخرى، كالانجليزية، والفرنسية، ولغة أهل البلد بلهجاتها ومستوياتها المختلفة. أيضا. فى مصر، بل تكاد تكون وشيحتى بلغتى عضوية وشبقية. اللغة عندى أيضا هى جسم العالم كما أنها جسدى حميما، وفكريا أيضا.

العلاقة بينى، على الأقل، وبين اللغة ليست فقط علاقة عشق وتدله.. بل هى علاقة تشابك حياتى، غنى أطمح أن يكون مثرىا من الجانبين، بل سعيا هو أن أنطق بهذه اللغة حساسيتى وفكرى، فى سياق العصر، بل فى ما أمل أن يكون سياق المستقبل أيضا. وأن أعطى صوتا لمن لا صوت لهم، ولما ليس له صوت من جمادات، ليست أبدا جامدة، وللأحلام، عن طريق هذه اللغة التى لا تنفصل عن عضوية الحياة، ولا على بناء العمل الفنى.

لا أخفى أن ثمة نزعات تعصف بى نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية القديمة والجديدة على السواء.. تدفعنى حوافز غامضة وغلبة نحو نوع من التفجير للأبنية التى يتقلص تحتها الفكر والحس، محاولا أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجواهر الثمين الحى. أتوق إلى نوع من الانهمار اللغوى الجامح الذى لا يحده حاجز، وأعرف استحالة ذلك، ولكن ما أن أفتح له ثغرة

حتى يندفع، وقد لا أضع يدي مباشرة على منطق يحكم هذا الانهماك ويضبطه.

ولكني أحس من ذلك بمسئولية مثقلة وقادحة جنباً إلى جنب مع متعة خارقة. أحس فرضاً والتزاماً إلى جانب الانصياع والاستسلام لموجة مخصصة في هذا الخصم من تمازج اللغة بمادة الحياة، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ما هو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تتدفق، وأريد لها أن تتدفق وفقاً لقانونها الخاص وحريتها الخاصة.

هل هذه شكلائية؟

لا أظن، بالقطع لا أظن.

اللغة عندي لا انفصال لها عن جسد العمل الأدبي ولا عن روحه.

عندي في كل أعمالي تقريباً وبخاصة في «رامة والتنين»، و«الزمن الآخر» فقرات كاملة تقوم على تسديد جرس أو صوت واحد، أي أن يوجد حرف بعينه متكرراً في كل كلمة من كلمات الفقرة التي قد تطول إلى عدة صفحات. لماذا؟ هل هذه مجرد لعبة؟ وإذا لم تكن، فما ضرورتها؟

أتصور أن هناك، على مستوى أول، ضرورة انفعالية وتعبيرية بالفعل. ليست هذه الفقرات مجرد أرابيسك خاو، بل هي، كما أرجو، تقطُر جانبا من جوانب خبرة الرواية نفسها في كل مرة تقطيرا مركزاً ومكثفاً، بل وتلخص العمل كله.

والى جانب ذلك فقد وجدت أن الحرف - الحرف وحده، مستقلاً عن الكلمة وعن الجملة - عند الصوفيين ليس فقط مجرد اللفظ بصوت ما، ولا هو فقط رسم ما، لكن له دلالات هم الذين شققوها وافترعوها أو استبصروا بها واستخلصوها. أليس من حقى إذا كان عملي يدفعني إلى هذا أن أوجد للحرف عندي دلالات تتجاوز مجرد الحسى والعنوى - حتى لو كانت تعتمد عليهما؟

هذا إلى أن اللغة عندي هي بنية موسيقية، ولها نسيج موسيقى سحرى. في مغامرتي محاولة اذن للغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس، بحيث يكون التواصل، عبر جرس اللغة، يكاد يكون تواملاً مباشراً، أصلياً، أولياً، ذلك أن المسألة ليست مجرد ترجيع صوتى بل هو سعى إلى خلق موسيقى يحمل دلالة، أي أن انصهار الدلالة والبنية أمر حيوى، ليست الموسيقى شيئاً خارجياً اذن

ولا حيلة، بل هي فرض وضرورة بمعنى ما. سعى إلى سد الهوة بين اللغة بما تحمل من دلالات محددة وبين الصوت بما يحمل من إحياء ودلالة فطرية في الوقت نفسه.

اللغة عندي، إذن، ليست لَمْسِيَّة وحسية فقط بل هي أيضا موسيقى الكون المتناغم فيه الداخل والخارج. وقد اقتضى هذا منى - اقتضاء الحب - بحثا لجرجا لا عجا وراء مورفولوجية اللغة في العربية وارتداد المناطق اللامحدودة في تقصّيبها واكتشاف إمكاناتها ومناحيها. ولكن البحث لم يكن بداهة بحثا شكليا أو قاموسيا ولا مجرد لعب ممتع باللغة وفي اللغة، بل هو مندمج بلا انفصال عن هذا الوجود الذي نعانيه على مستوياته الفيزيائية والاجتماعية والكونية جميعا، هو بحث عن أسرار التواصل المهدّد دائما، وفضّ لأسرار «الذات» - أو على الأرجح «الذات» - الآخر، في وقت معا، ووصل للانقطاع المستمر دائما بين «الذات» و«الآخر»، سواء كان «الآخر» ثقافيا من ناحية، أو من ناحية أخرى كان، مطلقا، غيبيا، خالدا، أو كان «الآخر» - وهو دائما بمعنى من المعاني هو «الأناء» نفسه - أرضيا، وعينيا، وعرضيا - أي إنسانيا في النهاية.

لهذا كانت أنشودتي للكثافة.

عن الغموض والوضوح .. وجهة نظر فى مشاكل «التعبير الفنى»

يقول الجامعة فى سفر الأمثال: «للنور منفعة خير من الظلمة» . ومن البدايات أن «الوضوح» خير من «الغموض» . فلماذا نجد فى غموض الأعمال الفنية الجديدة متعة، وخيرا؟ وفيه هذه الموجة - بل هذا العباب المرتطم الأمواج - من التعقيد، والاستعصاء على الفهم، والإشكال فى المعنى، والاستغلاق على النظر والتفسير؟ ما الذى يلجئ الفنان الحديث - فى كل ميادين الابداع الفنى المعاصر - إلى هجر النصاعة «التقليدية» وتعمية رونق عمله، وركوب الوعر، وتجشيم القارئ - أو المتلقى - كد السعى وراء «المعنى»؟

أليس فى تراثنا العربى من أيام الدول الإسلامية العظمى، أن البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلى عن مغزاك، وتخرجه من الشركة، ولا تستعين عليه بطول الفكرة، ويكون... بزيئا من التعقيد، غنيا عن التأمل (جعفر بن يحيى) .

كتب العرب القدامى تفيض بمثل ذلك فى إثارة وضوح الدلالة، ودنو المأخذ، وطلاقة العبارة، ولطف المدخل، وأنس الكلام وسلاسة جريانه.

والتراث الأوربى الكلاسيكى فى عصر الازدهار الأثينى والامبراطورية الرومانية حتى ما بعد النهضة، وعصر «الكشف» حتى أواخر القرن الثامن عشر، ألا يجد الوضوح، والصفاء، ونقاء اللفظ؟ ألا ينكر ريب التخليط، ويدين تعمية المعنى، ويشيد بإشراق الفهم؟

ومع ذلك فإن الحقائق شئ عنيده. ومن الحقائق أنه منذ بداية ما يصح أن نطلق عليه «العصر الحديث» بل منذ القدم، فإن الخبرة الفنية الحداثية - فى أوسع نطاق - خبرة تبدو، للوهلة الأولى، شيئا مستبهم الحدود، غامضا، معمى على جمهور عريض من الناس.

جمهور عريض من الناس، صحيح، ولكن هناك دائرة - تطرد اتساعا - من الجمهور، يقبل على هذا الفن الغامض، ويتذوقه، ويتحمس له، ويدعو إليه، ولا يرميه بتهمة «الغموض» .

القضية دائما نسبية، الغموض والوضوح اذن امران نسبيان، الغامض عندك اراه واضحا له دلالة، وما تراه أنت مشرقا، ناصعا أجد لموقعه عندى رقائة وابتذالا. وبذلك نعود إلى النكتة القديمة : «لم لا تقول ما نفهم؟...» «ولم لا نفهم ما يقال؟»..

والمناط فى ذلك - فى هذا الفهم - أن تلقى الخبرة الفنية ليس عملية عفوية، تلقائية، فطرية. والمشاركة فى هذه الخبرة ليس إدراكا حسيا مباشرا - كما تدرك وقدة النار أو جلجلة الرعد - بل هى عملية حضارية مركبة، تقوم على اعداد ومرانة ولقانة. إن تلقى الخبرة الفنية إذن نوع من التلقن، وتدريب الوجدان، وتطوير الحواس على تقبل قيم جمالية معقدة. وليس العمل السيمفونى - مثلا - ضجيج أصوات وخبيط آلات وصدمة للأسماع، بل بناء عليك أن تدرب حسك على أن يحدث أسرارہ إن لم يفهمها، عليك أن تروض نفسك على أن تتفتح له - فى نوع من المعاناة لابد أن تأتى عن كل ترويض - حتى تصل إلى ذروة أعلى من التدقيق والمعرفة. وهو فهم للمشكلة له وجاهته، ومشروعيته. وإن كان فهما إجرائيا، أى يدعو إلى القيام ببرنامج، والنهوض بمنهاج، أو على الأقل يأخذ فى اعتباره أن للمناهج والبرامج دورها فى «تغيير الأوضاع».

فإذا قطعنا هذه الخطوة القصيرة - على هذا النحو - فى تلمس المشكلة! فقد أصبح الفن اليوم - اذن - نوعا من اللقانة initiation الحضارية الحديثة، لا يحيط بأسرارہ إلا المريدون، ولا يحدث روعة بهائه إلا اصحاب الحظوة. ومادام الغموض أمرا نسبيا فليس على المرء الا أن يصحح النسب، ويتخذ موقفه «المناسب» فى ميزانها، فإذا العمل الفنى قد برئ من الغموض، وسطع فى داخله النور. كأنها تجربة صوفية، أو أحد الطقوس الدينية. ويصبح من المتاح لك أن «نفهم ما يقال»، أيا كان ما يقال! ولم تعد هناك مشكلة.

إلا مشكلة واحدة. أن هذا الفهم يصطدم ببدايات كثيرة درجنا عليها، ويؤلب عندنا على الفور حسا بالنفور والكراهة - أو على العكس يدفعنا إلى نوع من النفاق والادعاء.

فلماذا تقتصر الخبرة الفنية على نفر من أصحاب اللقانة؟ أمى صفة أرستقراطية جديدة؟ أليس الفن يهدف إلى أوسع مشاركة بين الناس؟ أليس يتخطى حواجز العزلة والفردية لى يصل إلى الأرض المشتركة فى الوجدان الإنسانى؟ ألا يخرج من الخاص لى يبلغ العام؟ أليس الجمال،

أوالخير، أو الحقيقة - ما شئت! - مقصده؟ فلم تحجز هذه «القيم» على القلة، وننكرها على الكثرة التي لن تتاح لها دواعي التلقن والدربة والتطويع؟ في ذلك ما يرتطم بلاشك بحاستنا الديمقراطية، وينبؤ عن إيماننا بالعدالة، وتكافؤ الفرص، ويجعل الخبرة الفنية - وهي حيوية - وقفاً على صفوة من الخاصة بينما هي حق الكافة.

ومن ثم فالوضوح، وقرب المتناول، وبسر المأخذ، ودنو المتعة الفنية هي شرط الفن الصحيح. أما التعقيد والغموض والكلفة والكد، فعيوب تبطل العمل الفني وتسقطه.

وهكذا عدنا إلى نقطة البدء. لأن الحقائق شيء عنيده. وليس الغموض في التعبير الفني نزوة عابرة، بل ظاهرة لا غلاب لها، ترسخ أسسها باطراد يوماً بعد يوم، وهو قسمة أساسية في الخبرة الفنية المعاصرة، بل في تراث فني عريق وعريض بدأنا نعرفه في فنون الحضارات القديمة - ما اصطالحنا على تسميتها بـ «البدائية»، منها، أو ما نعرفه من حضارات تاريخية عريقة.

فلماذا الغموض؟ - وقبل ذلك: ماهو؟ - وما قيمته؟

مثل هذه الأسئلة أساسية. وهي تسلمنا على الفور إلى رؤوس المشاكل الكبرى. رؤوس المشاكل في الفلسفة - سواء كانت أنطولوجية أو إبستمولوجية أو أسطيقية - وإلى رؤوس المشاكل في علم اللغة، والنقد الفني.

وليس في نيتي - ولا في قدرتي أولاً وقبل كل شيء - أن أسبر إجابات متعمقة عن مثل هذه الأسئلة. قصارى تأملات، وحرمان حول رؤوس الموضوعات، واستثارة للتساؤل من جديد، فليست الفلسفة ولا العلم ولا النقد من شأني. إنما هي أفكار رجل أنفق عمره يتقصى وجه الفن، طلعة لا تهدأ رغبته في المعرفة، وقد سحرته ظاهرة «الغموض» في الفن. وجدت فيها روح العصر الذي أعيش فيه، بل وجدت فيها قسماً من روح الإنسان نفسه، بقدر ما بذلت لها دون ضن ودون أن أعبأ بالكلفة! - ووجدت فيها - وأعترف - خطافات من برق المعرفة، وصبايات من الوجد الجمالي. هذه إذن تأملات رجل لا يشتغل بالفلسفة ولا بالعلم، ولا بالنقد، بل يعنيه ويؤرقه وجه الفن وحده.

ومع ذلك فإن مسألة الغموض والوضوح - أولاً وقبل كل شيء - مسألة فلسفية. بل يذهب ميرلو بونتي إلى أن يعرف الفلسفة، ككل، بأنها «الصراع بين التعبير والمعبر عنه». هي العلاقة بين الفكر

والكلمات. ومركز التفكير. أو التأمل. الفلسفى عنده ينتقل لى يحتل مكانة فى مشكلة اللغة. وقد ظهر إذن نطاق فلسفى كامل يعرف باسم «ما وراء اللغة» *le metalangage* وفى العصر الحديث وحده، منذ هيجل، حتى المدرسة «البنائية» *structuraliste* وعلى رأسها الناقد الفرنسى - الذى مازال يثير ضجيجا كثيرا ومبررا - رولان بارت، عبورا بالمدارس الفلسفية المتعاقبة، وظهور علم دلالات المعانى *la semantique* قطع التفكير الفلسفى شوطا بعيدا فى محاولة استقصاء مشكلة التعبير - التعبير أولا، فى المطلق، بغض النظر الآن عن التعبير الفنى.

هل نحاول أن نلم إمامة خاطفة بالاتجاهات الرئيسية فى هذا البحث المصنى الطويل؟

أما عند هيجل فإن الحركة التى تتجه من السلبى إلى الإيجابى - والإيجابى هو الحقيقة - إنما تمر باللغة. ولكن اللغة نفسها، بصفاتها تلك، ليست إلا «سلبية»، إنها ترتبط - دون أن تختلط - بالفهم، والعمل. ومن خواص الفهم والعمل - وهما من أسس القوة الانسانية - أنها تدمر المادة الخام فى الكون، وتستخدمها، وتبيدها، وتقتلها. ذلك أن «الحاجة» تستهلك ما تحتاج إليه - أى تلتهمه وتفتنيه. (ذلك هو الصراع الهيجلى المعروف) واللغة - فى الوعى، وفى الفهم - تولد من هذا الصراع. إن الكلمات تحتوى - على الأقل «بالقوة» - إمكانية القتل: قتل الشئ المعبر عنه. لأنها تستهلكه. والكلمة تحل محل الشئ، فى غيابه، بنوع غريب من «الحضور» - الغياب، معا. وإنما إيجابية اللغة تنأتى فقط عن «الكلام»: عن الكلى الذى يشمل الشئ ونقيضه، عن الفهم الكامل: عن الخلق وإقامة أفكار. ولكن الفكر لا يتوقف عند هذا الحد. الفكر يتجاوز ما ثبت وتحدد «بالكلام»، ويعلو عليه ويستأنفه، فى حركة دياليكتيكية لا تتوقف - عبر الصمت، عبر هذا الليل الحافل بالمعنى - والفكر إذن يذهب إلى أبعد مما صاغته الكلمات، ويتحرك الوعى - والكلام - بين اللاوعى الجامد الثابت، وما فوق الوعى المتمثل فى الفكرة.

اللغة عند هيجل خاصة تتجاوز العقلانية، إن فيها خاصة سحرية غير عقلانية: إنها تقتل المادة الخام، الشئ الغفل، لأنها تحتويه، وتحل محله فى غيابه، وتستحضره فى الوقت نفسه، ثم تذهب إلى أبعد منه - عبر لحظة الصمت الملى بالمعنى - إلى ايجابية تضمن نقيضين: نقيض اللاوعى والوعى، لى تبلغ ما فوق الوعى: الفكر، أو الحقيقة، لى تستأنف حركة دياليكتيكية مستمرة.

وفي هذه النظرية العميقة المقلقة ما يتعلق على نحو حميم بخاصية اللغة في الشعر الحديث والأدب الطليعي. ليس التعبير الجمالي تركيباً استاتيكيًا متسقًا ثابت الجمال، هو «عبور» من هوة ظلام المادة الغفل - وتدمير لها، وهو في الوقت نفسه استحضر ديناميكي لها، على مستوى أعلى دائم الحركة.

لعل في ذلك استبصاراً، يلقي بصيص ضوء على طبيعة التعبير، أي طبيعة هذا «العبور».

وجاء فردينان دي سوسير - Saussure - عالم اللغة الشهير - فأبقى على فكرة «السلبية» من هيجل، ولكنه رأى في اللغة «علامات» ليس لها في ذاتها قيمة مطلقة، بل تقوم بينها علاقات. اللغة عنده تدل على الأشياء - أو على أفكار عن هذه الأشياء، على الأصح - وليس اللغة شيئاً بذاتها.

وما يراه هوسرل Husserl في عمل فلسفي يدور بأكمله حول تأمل كيفية مولد الدلالة والمعنى، أن «المعنى» يولد على مستوى سابق هو «المستوى الإسنادي» (في المنطق) أي في مستوى يقع قبل العلاقة بين الموضوع والمحمول - في الظلام الذي يسبق ارتفاع الوعي. المعنى عنده يسبق الحس والإدراك الحسي اللذين يأتيان ليؤكددا دلالة قد تشكلت بالفعل.

مرة أخرى، وبدون غلو في الاستنباط والتخريج، ألا نجد في هذا النظر إلى «المعنى» باعتبار مولده سابقاً على القضية المنطقية - باعتبار انبثاقه سابقاً على الإدراك الحسي ومؤذناً به - ما يشير إلى قسَمَاتٍ من التعبير الفني الحديث؟ ذلك التعبير الذي «يعلو» - كما قال هوسرل - على مستوى العلاقة المنطقية، ويتجاوز - أو يؤذن - بإدراك حسي يأتي لاحقاً له، مترتباً عليه، فليست التجارب الحسية شرطاً له، تملأ عليه قواعدها وأحكامها، بل إن العلاقة - في السياق الفني المعاصر - معكوسة: التجربة الفنية تسبق المعطيات الحسية المألوفة وتحكمها وتؤذن بها.

أما عندي فأظن أن المعنى والتجربة الحسية متصلان ومنصهران ولا انفصال ممكن بينهما.

أما عند قدامى نقادنا العرب فحسبي أن اقتطف بعض ما ورد عنهم لكي أوضح أن هناك، أساساً، مدرستين في النظر العربي القديم إلى موضوع الوضوح والغموض.

المدرسة الأولى ترى في «نصاعة اللفظ وصفاته» معياراً نهائياً:

أما المدرسة الثانية فتري أن «المعاني» هي الأولى بالاعتبار.

في المدرسة الأولى يرى أبو الهلال العسكري، مثلاً، أن «من تمام آلات البلاغة.. العلم بفاخر الألفاظ وساقطها ومتخيرها ورديتها، أو أن «البلاغة إنهاء المعنى إلى القلب في صورة مقبولة ومعرض حسن».

ويرى الأصبهاني أن «خير الكلام ما كان لفظه بكرة ومعناه قحلاً».

ويرى الجاحظ أن البلاغة عند الكتاب هي أنهم «التمسوا من الألفاظ ما لم يكن وحشياً ولا ساقطاً ولا سوقياً».

ومن أقوالهم المأثورة في هذا السياق: ليس الشأن في المعاني، لأن المعاني يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته والخلو من أورد النظم والتأليف.

ومن المدرسة الثانية يحيى بن حمزة اليماني الذي يرى في كتابه «الطراز»، أن «الحقيقة في وضع الألفاظ إنما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية، أو أن «المقصود من البلاغة هو وصول الإنسان بعبارته إلى كنه ما في قلبه مع الاحتراز عن الإيجاز المخل بالمعنى ومن الإطالة المملة للخواطر.. وإن علم المعاني إنما «يبحث عن الكيفيات والخصوصيات التي تعتبر في المعاني أولاً وبالذات، وفي الألفاظ ثانياً وبالعرض.. فنبهوا على أن هذا العلم يتعلق بالمعاني وكيفياتها لا بالألفاظ نفسها على ما سبق في بعض الأوهام!..».

ويقول عبد القادر الجرجاني في الكتاب المنسوب إليه «نقد النثر» عبارة ما أعمق دلالتها:

«ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لتقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر».

كما يقول ابن: «الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة، إن الألفاظ تثبت لها الفضيلة، وخلافها، في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ».

وبذلك يقترب الجرجاني إلى ما أتصوره أقرب إلى لب المسألة، فليس ثم تفارق بين عالمين

منفصلين عالم اللفظ من ناحية وعالم المعنى من ناحية أخرى، وأن مناط الأمر كله فى «ملاءمة» أحد هذين العالمين للعالم الآخر، بل فى اندماجهما معا.

أما عندى فإن اللفظ ومعناه، الكلمة وشحنتها، اللغة ومضمونها، لا فصل بينهما وأن أهون مس لأحدهما من شأنه، لا محالة، أن يعدل وأن يغير الآخر، كما أسلفت.

فليس هناك فى تصورى عالم للمعاني، قائم، محدد، مائل بذاته، فى منطقة مسدل عليها ستار «اللافصاح»، وليس هذا العالم - عندى - سابقا، كاملا فى ذاته، على غرار المثل الأفلاطونية.

وليس هناك، بالمثل، عالم الألفاظ الذى على الكاتب أن يبحث عنه لكى يلائم بينه وبين هذا «المعنى، المثالى».

ليس عندى فصل حاسم بين «الدال» و«المدلول»، بين العالمين عالم المعانى وما يجرى مجراها وعالم الألفاظ وما هو بسبيلها.

إن اللفظ يسهم إسهاما جوهريا فى إيجاد المعنى وتكوينه، والمعنى لا يوجد إلا بانصهاره فى تلك الكلمة بالذات، والصياغة بذاتها مقوم أساسى من مقومات المعنى، ليست تابعة له ولا سابقة عليه، هى التى تشكّله ولا أولوية لها عليه.

هنا تفاعل وثيق متصل ولا انفصام بين أطرافه.

ومن ثمّ فلا يمكن أن يكون هناك «غموض»، إلا عندما يكون هناك «قصور» فى الإلهام وفى الأداء معا.

وعلى ذلك فليس «الوضوح» مطلبا فى ذاته، كما أن الغموض ليس عائقا بذاته.

فما الغموض؟ إن الفن بحث وليس وصولا، رغبة وليس انتهاء، الفن باعث على القلق لا على الراحة والاستئمامة. ومع ذلك، ففى هذا البحث نفسه، فى سياق الرغبة، والقلق، يوجد نوع من الوصول ومن البناء - كما هو ضرورى.

إن الكلمات هى فى الوقت نفسه علاقات وقوى وطاقات.

وهو ما «يتضح، بجلاء في الكتابة الحداثية، وفي الشعر الحداثي».

إن الشعر الحداثي، على سبيل المثال، انما يتجه الآن أساسا وجهة القارئ لا السامع، وهو أمر مهم في سياق الحديث عن الشعر العربي. كان الشعر العربي التقليدي طقسا احتفاليا أو ربما كان طقسا دراميا موجها لسامع يطرب وتهتز جوانحه بالنشوة عند سماعه ترنيم الشاعر القوال. أما الشعر الحداثي فهو موجه للمتلقى القارئ الذي تجمعه والنص الكتابة، علاقة حميمة، وإن كان ذلك لا ينفي وجود الموسيقى لكنها نوع خفي من الموسيقى هي موسيقى الشعر المهموس بتعبير بشر فارس، ومحمد مندور.

إن الشاعر لا يكتب لقارئ متمثل أمامه إذ أن القارئ موجود في حالة كمون في النص، فالنص لا وجود له إلا بقارئ، وليس ثم نص «نهائي، مغلق، وثابت، بل يتغير» النص، كل مرة بتغير القارئ، بل بتغير القراءة عند قارئ بعينه، في لحظات تلق متباينة، هو أمر يأتي في غمار عملية الخلق نفسها، وهي عملية محكمة بظروف تطور ثقافي وفني واجتماعي. كل هذا يؤدي إلى انقسام الشعر العربي الآن قسمين:

قسم الكتابة وقسم الدراما أو الاحتفال.. وحتى بعض الشعراء الحداثيين لا يفلتون من أسر وجاذبية التواصل المباشر مع جمهور عريض فيكتبون شعرا موقعا خاصا لابتعاث النشوة التقليدية التراثية عند السامعين.

ولا أستطيع أن أنفي هنا قدرا من التعمد سواء كان معترفا به أو غير معان، وهناك بالفعل قدر من الانصياع العام لمتطلبات السوق «الثقافية» عند بعض شعراء الحداثة وعند بعض الآخرين وهو أمر قد يكون مؤسفا، فهو قد يساعد على الترسل أو الاسهاب، لكنني أعتقد أن النص/ الكتابة هو الأعون على التواصل، والحميمية والأقدر عليهما من قفزة الايقاعات السماعية السطحية.

وللكشف عن مفهوم مغاير للغموض وتصور آخر لمشكلة التلقى في الأدب الحداثي، أجد أن الغموض ليس مما يعتذر عنه بل أتصوره من صميم الخلق الحداثي.

الغموض بذاته نسبي ومتعدد الطبقات، فمعناه ليس مجرد الاستعصاء على الفهم كما هو شائع بل لعله المغامرة في الميادين التي عود القارئ ألا يقترب منها كأنها حرم محظور، كميادين التكثيف

الحقيقى والسؤال الحقيقى والاقتحام الحقيقى لجذّة وأسرار الكون والوجود.

وقد خاض فى هذه المسألة قدماء نقادنا قلعلنا لانتسى هنا كلمة أبى اسحق الصابى : «أحسن الشعر ما غمض معناه فلم يعطلك إلا بعد مماطلة، أو نص الصوفية المأثور «صدور الأحرار قبور الأسرار» وهو نص يقترب فيه الغموض اقتربانا مدهشا بالحرية، هناك أيضا نص غاب عنى الآن قائله، بمعنى «إذا قرع الكلام السمع على جهة الإبهام فإن السامع له يذهب فى ابهامه كل مذهب، مما يوحى ببذرة جنينية لفكرة النص المفتوح أو النص المتعدد التأويلات.

وازاء الانتقادات الحادة التى توجه للكتابة الحدائية باعتبارها «غامضة»، لا أتردد فى القول بأن المستقبل للكتابة الحدائية. لأننا لو نبعنا كم المنشور من الشعر (من ناحية الكم فقط لا الكيف) لاكتشفنا أن الأغلبية الساحقة من النصوص التى تنشر تحت اسم قضية النثر، أو الشعر الحدائى أو الكتابة الحدائية تنتمى للشعر/ الكتابة لا للطقوس الشعرية الاحتفالية ولا للإنشاء التقليدى الرنان، بكل قعقته أو بكل قوائبه، ولوجدنا أن معظم هذه القصائد وهذه الكتابات نصوص كتبت لتقرأ ولم تُقرض لتسمع، لم تكتب لكى تُقرأ على سبيل التسلية أو تزجية الوقت أو انزلاق العين على سطح الكتابة دون أن تخسر شيئا بمجرد انزلاقها دون تعمق فى أغوار لا وجود لها.

ذلك دليل على تولد ظاهرة اجتماعية جديدة، فهذا «الكم» له سوق، وإلا لكانت الظاهرة قد ضمّرت وهى لا تضمربل تنمو وتكبر. هذا بالنسبة للكم فقط أما من الناحية الفنية فأننى اعتقد أن المستقبل سيكون بالطبع للقارئ المبدع لا المستمع الطروب ولا للقارئ الذى يعزف عن سبر عمق النص ولا يريد منه إلا «وضوحاً» هو اسم آخر للسطحية.

مفهومى للرواية

مفهومى للرواية هذا «حديث شخصى»، ليس تقريراً، ولا تنظيراً بقدر ما هو نجوى، وبوح.

ماذا أريد من الرواية؟

الإجابة السهلة، المباشرة عن هذا هو أن مفهومى للرواية أيضاً هو مفهومى للقصة القصيرة، وللعمل الفنى ذاته بكل تجلياته، أى لصورة خاصة ومتميزة من العمل الفنى.. صورة تقترب اقتراباً بقدر الامكان من روح العصر، ومن خصائص المكان والزمان الذى نعيش فيه، فى الوقت الذى تحتفظ فيه بامكانية تجاوز العصر والمكان.

الرواية عمل منفرد ومتميز يجب، بالطبع، أن تتوفر له كل مقومات العمل الفنى التى طالما اختلف الكتاب والنقاد والفنانون فى توصيفها. ان شكلها ذاته يفرض عليها قيوداً صارمة.. وهذا القيد المفروض عليها من الشكل يمكن أن يتيح لها حرية لا تكاد تتوفر لفن أو لشكل آخر من أشكال الفنون. بمعنى أن الرواية، فى ظنى، هى اليوم الشكل الذى يمكن أن يحتوى على الشعر، وعلى الموسيقى وعلى اللوحات التشكيلية، بالإضافة إلى ما يمكن، ولكنه ليس بالضرورة على أى حال، أن تحتوى عليه من خصائص الرواية التقليدية التى عرفناها منذ بداياتها. لست أظن أن الرواية يمكن أن تكون اليوم شيئاً «بلازاكياً» ولا يمكن أن تكتفى بكونها متابعة للشكل الذى عرفته الرواية فى القرن التاسع عشر، الرواية يجب أن تكشف فى رؤية الكاتب تنظيمًا مكثفًا.. ولكنه، أيضاً، ناقلاً وشديد الإيحاء. وفى ما عدا هذا.. وفى ما عدا كونها الشكل الصارم المطوّع معاً لإبداع رؤية نافذة وعميقة.. وبجانب هذا كله يجب أن تكون الرواية، فى ظنى، عملاً حراً. والحرية هى من التيمات والموضوعات الأساسية، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التى تتسلل دائماً إلى كل ما أكتب. الحرية المتحققة والمحبطة معاً.

فإذا تناولنا المسألة بشكل تقنى أكثر، قلت اننى لا اتطلب من الرواية اليوم أن تكون واقعة سرد

وحكاية، ولا أن تكون حاملاً لشعار أو لمغزى، ولكنها بلا شك شئت أم لم أشأ ستحمل دلالة. وإذا كنت حسن الحظ، ستحمل قيمة عريضة أو واسعة عن جانب من جوانب الحياة، لا أن تكون كما يقال بالتعبير القالبى «شريحة من شرائح الحياة». أريدها أن تكون شيئاً تتوفر له الحرية الكاملة فى داخل قيود يفرضها مضمونها ورؤيتها بنفسه على نفسه. أى أن تبتدع لنفسها حريتها وقانونها معاً.

.. يمكن أن تكون فى الرواية دقات من الشعر خالصة... لكنى أظن أنه يجب أن تحكم هذه الدفقة إطارات من النظام خفية ودقيقة، ولكنها موجودة. يمكن أن تكون فى الرواية أيضاً صورة وجدانية من الفكر الخالص، هذا أيضاً أظن أنه يجب أن يكون للفكر شعره الخاص، وقوامه القصصى. بمعنى آخر كما يستشف من كلامى، أترك للرواية، كما أترك لجميع الأعمال الفنية، حريتها الكاملة فى أن تخطط لنفسها الطريق الذى تريد، وأن تفرض بنفسها لنفسها القوانين المبدعة، هذا هو سر الإبداع، أن تضع بنفسك القانون، وأن تجد حريتك فى داخل هذا القانون.

أرفض إذن الإطار التقليدى السردى، وأرفض قصة التسلية والطرافة، وأرفض قصة الشعار والهتاف مهما اتخذت لأنفسها من أقنعة وأرفض أيضاً قصة الضياع فى متاهات اللفظ لمجرد اللفظ، أو التردى فى حماة المونولوج الداخلى الطرية الرخية دون صلابة.

أحب للرواية أن تقف مع ذلك على أرض الواقع - وهو غير الواقع الفوتوغرافى الخارجى - وأحب لها أن تنظر فيها كثافة عالم بأكمله، إن لم يكن العالم بأكمله.

أطمح أيضاً أن تكون للقصة لغتها التى يمتاز كل مقطع فيها ببراءة الخلق الأولى، أن تتمرد على شبهة القالب إلا إذا استخدمت القالب نفسه ضد القالب.

واننى لعريق الايمان - وعميق العشق أيضاً - بهذه اللغة التى ورثناها، ونكاد نبددها أو نهملها. هذه اللغة العربية شديدة الغنى، وصارمة الدقة بارعة المدخل إلى النفس وأظن أننا لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها.

أما الصيغة التقنية، فكما قلت من قبل، أريدها حرة إلى مدى حدود الحرية، وليس للحرية

حدود.. وأريدها أيضاً صاحبة قانونها الخاص.. لا يهمنى فى شئ تصنيف التسميات، والمذاهب. فليكن العمل الفنى بعامته واقعيًا، وإذا شئت سرياليًا أو وجوديًا أو شيئيًا، أو رومانسيًا، أو ما أحبيبت من تيارات، ومن تمازج بين التيارات بحدود تتسع أو تضيق. لا أفرض على الكاتب شيئاً إلا مسئولية كتابته، لكنى أطلب هذا السعى اللاعج الدائب الذى لا يتوقف أبداً نحو ما أسميه الحقيقة أو إلى حقيقة ما، أيا كانت. هذا السعى هو الذى ندعوه بالصدق الفنى. ولتكن هذه الحقيقة ذات أقنعة سبعة ولكن كل قناع منها إنما هو منسوب إلى حقيقة.. أى أن كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر، أو هذا الكنز الذى يقع وراء أربعين باباً مرصوداً لا تلتفت إلا بقوة الفن.

ارتباطى وإيمانى بما هو مقوم للإنسان، حريته التى لا يمكن أن تهدر، توفقه إلى العدالة وإلى الجمال، نشوته بالحس، وصوفيته بالمطلق. مأساته الكونية المحتومة كإنسان. وقدره المجيد فى مجابهتها، تكافله الحميم مع رصفائه فى المجتمع، وفى الحياة، وفى الكون.. كلها لب حقيقة المخلقة.. وكلها موضوعات، أو ثيمات العمل الفنى الذى لا يمكن أن يفنى بها الوفاء الحق إلا العمل الفنى.

منافذ للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة فى الأساطير القديمة لا بد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود.

لا أكتب القصة إلا بعد أن تعيش القصة معى، وتعيش بى فترات متطاولة من الزمن، يحدث فيها هذا التخمير والنضج البطئ الطويل على نار تحترق أحياناً، وتهداً، وإن كانت تظل متوقدة دائماً إلى حد أن بعض القصص لم أكتبها بالفعل إلا بعد نحو عشر سنوات أو أكثر من بداية انبثاقها فى هذا العالم الداخلى المزدهم الذى تقطنه الشخصيات والأحداث والمواقف والأوضاع المتحركة، فى النهاية، وفى النزر اليسير من الحالات والبقاىة، فى أغلبها، فى طور التخلق المستمر. وهو أيضاً ما حدث خلال سنوات ثمانية قطعتها فى كتابة روايتى الأولى «رامة والتنين». ومن ثم، فيبدو أن فترة التخلق الطويلة والكامنة، والتى تدور فى الغالب الأعم منها، على مستوى أعلى قليلاً من مستوى اللاوعى، والمرتبطة، بالتأكيد، بجذور لا تنظر إلى طبقة الوعى الكامل إلا فى لحظة توهج الخلق

ذاتها، هذه الجذور هي التي تحكم كل مقومات القصة في النهاية.. فلا يبقى، بعد ذلك إلا الطفيف جداً من ضبط النغمات .. حيث لا أكاد أمس الصيغة الأولى بعد كتابتها إلا أهون مس.

فاذا فرغنا من هذا التوضيح ووصلنا إلى صلب المسألة كانت إجابتي، اننى أرى أن اللغة - وهي الأداة والخامة التي يصوغ منها الكاتب وبها عمله - لها أهمية قصوى.. وليس مناط هذه الأهمية عندي مناطاً شكلياً، ولا خارجياً. فنحن نعرف أنه لا فكر ولا حس بدون لغة.. وإن اللغة مقوم أساسى من مقومات اللاوعى نفسه بل هي في هذا المستوى تحمل أعماق الرمز وتختلط بمكونات الحياة الأولية. واللغة قد تكون تشكيلية وقد تكون موسيقية، وقد تحتل هذه الأبعاد جميعاً، وتثرى بها. وفي يقينى أن اللغة العربية لغة شديدة الغنى والخصوبة، ومطروعة ومرنة وصارمة الدقة في وقت معاً، وانها في الحقيقة قادرة على ان تكتسب روح العصر، وان تفى بحساسيته، وان تحمل بجلاء مهمة بيان معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غنى.. ولا أريد أن أقول من تعقيد. وأن علينا نحن أصحاب اللغة ألا نتهيبها، وألا نهون منها معاً.. فهي لغتنا، وليست لغة متاحف القواميس، ولا محاجر الآثار. ولست أريد أن أقول اننا نحن الكتاب سادتها، كما اننا لسنا خدامها.

القصة الحديثة لم تتخل عن الحدث، لأن الحدث بمفهومه التقليدى قد نصبت إمكاناته ولم يعد في تصويرى قادراً على العطاء.

ان اتخاذ التقنيات الحديثة ينشئ السردية في القصة الدرامية لا من خلال الحدث أى الفعل المؤلف بما فيه من تسلسل زمنى وتضاعف للحبكة بعد ان تمهد لها الأرضية.. ثم تحل هذه العقدة. وهذا ما يسمى بلحظة التنوير.. كل هذا قد استهلك واستنفد احتمالات الخصوبة.. واصبح مجرد الوصف بلغته الخاصة يكون مقوماً من مقومات حدث نسميه مضرباً.. وان كان لا يقل فاعلية عن الحدث المؤلف.. ويمكن أن تنفرد الدراما عن طريق اللغة وحدها. إن اللغة تستطيع بما تملك من طاقة أو شحنة انفعالية أن تحل محل الحدث التقليدى ولكن ذلك لا يغنى عن جريان سردى معين، تظل القصة منفردة به ويمكن به وحده تفريقها عن الشعر، الصراح،.

أظن أن الوسائل التكنيكية عندى من منبعين: كيفية تخلق التجربة القصصية، وموضوع هذه التجربة أى طبيعة مادتها العضوية.

وأظن من السهل علينا أن نسمى هذه الوسائل بأسمائها التكنيكية، وليس مهماً فى ظنى أن نسميها إلا بقدر ما يساعدنا ذلك فى تقصى دورها: وأظن أن لها دوراً فى عملية التوصيل والتواصل التى تتمثل فى العمل الفنى نفسه، الإيحاء بما وراء الأداة التكنيكية من خبرة انفعالية أو رؤيا فكرية.

المونولوج الداخلى قد يرتبط بأن وعى الانسان - بذاته وبالأخرين وبالكون من حوله - هو الحقيقة الأولى الجذرية الوحيدة التى لا شك فيها.

ولكن الصيغ الحوارية التى تدخل فى صلب السرد تؤتى أثراً ضرورياً يحطم هذه الصرامة فى صميمية التجربة ويعدل بالضرورة من خصيصتها الحميمة، انها تشير إلى الآخر وتؤكدده والآخر حقيقة أخرى، بدائية وجذرية لا شك فيها، حقيقة لا تحتاج المعرفة بها إلى برهان خارجى، ولكنها أيضاً حقيقة تجرى على مستويين: المستوى العميق الجذرى، أى المستوى اللبلى الجوانى، وما إلى ذلك مما أعنى بهذا الإيماء، والمستوى الاجتماعى اليومى، مستوى حياة السوق والجري وراء أكل العيش. هل هذا تفسير للصيغ الفصحى من ناحية، وللصيغ العامية التى تأتى أحيانا بمادتها الخام، وأحيانا مصوغة فى قالب عربى أرجو أن يكون بيتنا من ناحية أخرى فى الحوار الذى يقتحم صلب الخبرة الانفعالية أو الفكرية فى معظم ما كتبت؟

تداخل الماضى والحاضر والمستقبل قد يعنى عندى أن تيار الوعى لايجرى فى السياق الزمنى المتواضع عليه، بل أن له سياقاً زمنياً لايعترف بانقضاء الزمن أو بأن هناك فى المستقبل زمناً لم يحدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبداً، هو حاضر أبداً - ومن ثم فهو ليس حاضراً (لأبد للمضارع، فى منطق الأمور، أن يكون له فعل ماض) بل هو خارج السياق المتسلسل، ومن هنا تأتى اللازمية ويأتى انصهار الزمان والمكان فى وحدة حياة لا تعرف لها موقعا إلا التحقق - سواء كانت واقعا أو حلما.

ومن هنا أيضاً تلك الصياغة التى يفقد الزمن التقليدى فيها تعاقبه وتسلسله الآلى لكى يحتفظ بسمتين قد تبدوان نقيضين وإن كنت أحسهما متكاملتين: أولاهما تلك الآنية المحددة بكل خصائص

اللحظة الهاربة وقد أوقفت في مسارها، كما لو أن سيولتها قد تجمدت وعرضيتها قد خلدت، محاولة اقتناص مالا يمكن أن يقتنص في تدفقه الدائم، محاولة إسباغ الثبات على ما هو في جوهره متحرك وعابر، في الوقت نفسه الذي يصبح الزمن فيه خارج الزمنية كلها بحيث يتداخل وينصهر الماضي والمستقبل والحاضر وتضيع الحدود بينهما، وتنتقل الخبرة إلى مستوى لا يعود فيه لهذا التقسيم المصطلح عليه والمفيد في الحياة اليومية معنى ما، كأنه لم يوجد قط، والطرائق التكنيكية لهذا، إذا تأملتها فيما بعد استطعت أن تردّها إلى مناهجها المعروفة من متلوج داخلي وتمازج بين الشيء وأثره النفسي، وتحطيم لتراكيب اللغة التقليدية، لكي تلتصق بتلك السيولة المتدفقة الباقية معاً، ثم إعطاء التجاربات بين العناصر عن طريق مجموعة الاستعارات والتشبيهات التي لا يوجد فيها تقابل بين عنصرى الاستعارة بقدر ما يوجد فيها تمازج وتداغم بين عناصر الكثرة في وحدة كلية.

وبالطبع هناك إلى جانب ذلك وسائل أخرى كثيرة قد يعينني حصرها، وأكتفى بالإشارة إلى إحداها: أظن أن صور الطبيعة الخارجية عندي تدرج أساساً تحت نوعين متميزين، متضادين، فهي إما من صميم خبرة داخلية وليست مجرد ديكور جميل أو أكسسوار (يساعد على تجسيم الجو)، وهي هنا معاناة لا شأن لها بما يحدث أو ما يقوم في خارج الذات. وفي مقابل ذلك هناك الطبيعة التي تقف غامضة، منافية للذات، في سياق آخر، في نطاق أجنبي تماماً، وخارجي تماماً، بل لا تكاد تكون هناك علاقة نسبية على الإطلاق بينها وبين الذات، فليس هناك إلا انشقاق كامل وهوة لا جسر عليها، تكاد تنتفى النسبية بينها وبين الذات، من الأساس كأن كلاً منهما يقع في سياق لا صلة له بالثاني، ولو كانت صلة التنافي والتضاد والتخارج. وأترك للقارئ أن يستشف مدى نجاحي أو إخفاقي في الإحياء بهذين المستويين من تناول للمشاهد الطبيعية، في قصصى، بوسائل الرصد من ناحية، والتداخل من ناحية أخرى.

وسوف يكون على هنا أن أنمى تلك الفكرة، أو ذلك المنطق الذى بدأت به، فكرة الاندماج بين الذات والموضوع، بين المطلق والنسبى، بين المجرّد والحسى، وإن أجد لها تطبيقاتها فى الصياغة الفنية.

كان العالم الداخلى منذ البداية يفرض نفسه على رؤيتى، ولكنى لم أفقد لحظة واحدة هذا الحس العارى الاعصاب، المتوفز بكل لمسة، دع عنك الثقل الراجح، للعالم الخارجى أيضاً.

ومن هنا جاءت محاولتى دائماً فى الصياغة الفنية للعثور على تلك الكلمة، ذلك الترابط النغمى، ذلك التكامل البديوى، التى تفى جميعاً بالشرط «الداخلى - الخارجى»، بمعنى أن الصياغة الآتية من الخارج، التقريرية، القالبية - الباردة تسقط على الفور من يدى ركاماً وانقاضاً، بينما تجذبنى الكلمة والصيغة والنظرة التى تتوفر لها صيغة التفاعل، قلعه من الملاحظ من الناحية التكنيكية البحتة أن معظم قاموسى يقوم على هذه الصياغات لا من الناحية اللغوية، فحسب، بل من ناحية المعاناة والمعاشة.

هناك عندى فيما أظن سواء فى اللغة أو فى التركيب الفنية كلها تلك التعددية التى تطمح إلى الانصهار فى كل متماسك، ليس أحادياً أى منولوجياً، بل متجاوزاً للتكاثر ومحتوياً إيّاه..

أطمح إلى إقامة صلة حميمة بينى وبين قارئى، والواقع اننى لا اطمح إلى ايجادها بقدر ما اسعى إلى استعادتها بعد أن طمسها أولاً لحظات حياة السوق، وثانياً قوالب الاشكال الفنية التى سقطت حيويّتها وطزاجتها فلم تعد إلا حواجز وعوائق.

إن إحساسى بارتفاع الحيطان بين النفس وذاتها، بين الذات والموضوع، بين المجتمع والفرد، وبين الإنسان والكون، ينبع عن حسّ مقارن بضرورة تهديمها، عن لوعة دافعة إلى التواصل الوثيق الذى يكاد يكون عضوياً بينهما جميعاً.

لعلنى استشف، من خلال ما سبق، أن هناك أولاً نزعة عندى نحو الشمولية أو سعياً نحو الحقيقة الكاملة، بحيث لايجوز الجزئى على العام، وبحيث يرتبط النسبى بالمطلق وبحيث تصبح الطبيعة نفسها، بصخورها وسماؤها وبحرها مثلاً، رموزاً فى دراما داخلية، ويصبح الحس والهاجس والفكرة شخصاً متموضعة فى الخارج أيضاً ونصباً لها حياتها الخارجة عن نطاق سور الحياة الداخلية... أى أن هناك سعياً نحو قهر التحديدية، مع التسليم بها، نحو الواحدية المتنوعة المتكثرة الجوانب.

فاذا كان هذا هو السعى العام، فإن القيم الأساسية عندى كما أشرت من قبل هى قيم الإيمان المحرق بحرية الانسان والحس المعذب بالقهر الضاغظ لها فى وقت معاً. وهناك اللفظة اللاعبة نحو الصدق واستبشاع ما هو زائف وأجنبى وغريب عن جوهر الانسان، مع التسليم، فى الوقت نفسه،

بذلك الشر المركوز في دخيلته .. تلك التفاحة المسعومة التي تحمل معها بذرة العناء. وهناك الحب الجسدى التترى الذى يكاد يشرف من فرط الحسية ذاتها على مشارف صوفية .. حيث يتجاوز الجسدى والآنى إلى المطلق والمجرد .. المشتعلة سماؤه ببياض محترق. وهناك النزعة نحو التواصل الحميم وذلك الحس (الداعى إلى التمرد) الحس بالغربة المضروبة على كل منا ضربة قاضية، لايفتأ الشوق إلى تحطيمها محبوطاً ومتجدداً أيضاً. وهناك أيضاً حس بالجمال حتى الكامن منه وراء القبح والتشويه أو حس بظلم كونى ومجتمعى ونفسى يقع على الإنسان. ولاينى يكد ويكافح لنفيه وإحلال قيمة العدالة محله.

هناك أيضاً حس بالوحدة الأساسية التي تربط بين الناس والتفرد الأساسى الذى يفصل بينهم، والصراع الدائب بين الوحشة والنبذ، وبين القربى والتواصل إلى حد الاندماج.

هذه، فى ما أظن، البؤر الأساسية المشعة فى عرض نسيج العمل الذى أقوم به، والتي تفرض بدورها لغة متسقة معها من الناحية الشكلية، ومحتوى يسعى دائماً إلى النهوض بها.. وجهداً واعياً وغير متعلّ معاً، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعاً.

هل هذا التصور يسقط الصراع بين الطبقات والتغاير بين ما يسمى بالفئات أو الجماعات الانسانية؟ لا، لايسقطه، فلا أظن انه من الممكن القول بإسقاطه. وليس عندى تجريد، أو تعميم للإنسان، أظن ذلك إغراقاً فى التبسيطية.

أريد مع ذلك أن أقول إذن إن الحبوط وضع يمر فيه الانسان - كل إنسان - بحكم وجوده الإنسانى ذاته، هل أقول بحكم وجوده الطبقي أيضاً؟ بحكم ما يحمل من نزوعات محرقة نحو الإشباع لا تتحقق بكاملها أبداً، بحكم ما فى داخله من حس بالقدرة اللانهائية - نازعة مندفعة نحو موضوعات حسية وعضوية وثقافية، ماذا أقول؟ بالتعبير الدارج أقول مادية وروحية معاً، من غير إشارة إلى وضع فلسفى معين. وبحكم القهر الضرورى الذى تمثله محدودية القدرة الفعلية، وحواجز العالم العضوى والفيزيقي والاجتماعى والكونى، الحواجز التى هى عندى موضوعات للتجاوز فى الوقت نفسه.

إن الإنسان، منذ أول يوم في تخلقه، يتعلم رغماً عنه هذا الدرس الأول المرير: درس التكيف مع الواقع، درس الكبت كما يسميه علم النفس التحليلي، أو الحبوط كما أسميه. ومع ذلك فإن هذه الخبرة الأساسية في الحياة الإنسانية - كل حياة إنسانية - تقترب دائماً بانكار عميق فطري لها في دخيلة الإنسان، كل إنسان. وكلنا ينكر محدوديته، وعجزه، وموته، ونحن - جميعاً - في حلم ليلنا الإنساني - نفعل المستحيل، وخالدون، وشهواتنا متحققة لا يقف أمامها شيء، وحيناً كامل لا حد له.

أما الفن فليس فراراً من واقعنا - كالحلم ربما - بل سيطرة عليه، وتكيف معه، وحافز على التغلب عليه، لأنه ليس كالحلم نشاطاً فردياً معزولاً، بل تواصل ومشاركة بين وعيين، بل منطقة جمعية من الوعي الإنساني، من المعرفة الإنسانية.

وهل أحتاج بعد ذلك أن أقول إن تناول أوضاع الحبوط - في حد ذاته - إنما ينطوي على تجاوز هذا الحبوط، والتغلب عليه وتأكيد التحقق؟ أما الفرار من الحبوط بتصوير التفاؤل الساذج، و «النماذج القادرة الفعالة»، فهو استسلام مرضي - يشبه الحيل التي يلجأ إليها مرضى العصاب النفسي - استسلام عصبى ينطوي على إنكار الحقيقة. وعقاب هذا الإنكار محتوم، نعرفه في فواجع المرضى العصائيين. وأظن أن في التأكيد على النماذج القادرة الفعالة الإيجابية، عقاباً يتمثل في إهدار حقيقة الإنسان، وامتهان كيانه، عقاباً يؤدي في النهاية إلى السجون والمعتقلات التي غصت بضحايا «النماذج القادرة الفعالة» الذين تسنموا ذروة السلطة، ضحايا القهر الاجتماعي والسياسي، أولئك الذين يريدون أن يؤكدوا أن لكل إنسان حقاً جوهرياً في أن يقول لا، وأن يحلم كما يشاء، وأن يقول للآخرين إنه يحلم ويروي لهم حلمه الحميم الخاص، فيجدون فيه حلمهم الخاص أيضاً وتحقق لنا بذلك هذه المعرفة الخاصة التي هي عندي في رسالة الفن.

لست أعرف ما هي الأيديولوجيا التي تلهم هذا الكلام، هذا في النهاية غير مهم بالنسبة لي ذاتياً، المهم في ظني هو، أساساً، النص الروائي، وما يحمله بحكم بنيته نفسها. هنا أيضاً يأتي مجال «المغالطة القصصية» ليس المهم ما يقوله أي منا نحن جنس الروائيين في خارج عمله، بل ما يفعله - لماذا، استخدم فعل الفعل هنا؟ - في داخل هذا العمل.

ولا أريد هنا أن يأتي انطباع ما أننى أخوض في غنائية ذاتية. اتمنى أن يكون في ما أقول

نوع من المشاركة فى الهموم الثقافية التى يحمل مسئوليتها الروائيون ونقاد الرواية والمشتغلون بعامة بالعمل العام.

الفن، فى ظنى، خبرة من أعمق خبرات المعرفة الكلية ومشاركة حميمة وعلى مستوى حقيقة إنسانية شاملة، وتحقق فريد لطاقت الانسان التى لا تكاد تحد فى شتى الميادين ولكن وسائله وأدواته مازالت وستظل سرّاً، مهما حاولنا ونجحنا، فى اقتفاء وقع أقدامه السحرية. وفى ظنى أن المعايير الخلقية الجمالية الأولية، البيولوجية تقريباً، هى مقومات الهيكل الذى يبنى عليه العمل الفنى، ويبقى لحساسية الفنان ولتلك الخاصية العجيبة التى نسميها أحياناً الإلهام، تجسيد الكائن الحى الباهر الذى يعتمد ذلك الهيكل. ولست أريد أن أحدد هذه المعايير الخلقية الجمالية تحديداً دقيقاً، الإحاطة الجامعة المانعة هنا شئ يفوق طاقتى، ولكنها، كما أسلفت، معايير تكاد تكون بيولوجية أيضاً: التناغم والتضافر، القصد والاستغناء عن الحشو، تطابق العضو والوظيفة، تكامل الجزء والكل، واتساق الكل مع البيئة، انتفاء الزور والخبث والترهل. ألا ترى معنى اشتباك المعايير الخلقية الجمالية البيولوجية معاً فى هذا الكيان؟ ألا ترى معنى أن هذه القيم هى الوساطة الضرورية لتحقيق غايات فردية واجتماعية متكاملة، تتدرج فى بنية العلاقات الاشتراكية؟ لست أقصد أن تكون الممارسة الفنية، بهذا التصور، نوعاً من التدريب على الاشتراكية، كما كان المزعم أن فى دراسة الرياضيات أو اللغة اليونانية نوعاً من التدريب على تكوين ملكة التفكير العقلى المنطقى الواضح المحكم. ليس هذا هو الموضوع. بل لعل قصدى أن يكون العمل الفنى هنا إسهاماً فى إرساء وتشكيل القيم التى تصوغ العلاقات الاشتراكية - أو بتعبير آخر: العلاقات الإنسانية الحقة.

واضح إذن أننى لست أهدف، بداءة، إلى وضع قصة محكمة الصنع، فيها حبكة ومفارقة ومفاجأة، ولحظة تنوير كما يقال، أو قصة مسلية، أو مثيرة للتفكير، أو تدعو إلى موقف اجتماعى معين، أو تصور، فقط واقعا معيناً وتشير فقط إلى تغيير اجتماعى معين، أو حتى قصة تتخذ لنفسها فقط موقفاً فلسفياً أو ميتافيزيقياً معيناً. لست أهدف إلى ذلك فقط، بل أطمح وبالطموح أعيش، إلى أن يكون فى قصتى شئ من ذلك كله، وشئ آخر يغير ذلك كله ويحوّله إلى مستوى آخر، أو إلى جوهر آخر مغاير تماماً، قد يعتمد على هذه العناصر، أو يشتمل عليها، بشكل ما، لكنه ينطلق منها إلى

هدف آخر (قد يبلغه أو لا يبلغه، فلنسلم بإمكانية التحقق أو القصور، ليس هذا موضوعنا) ولعل هذا الهدف الآخر هو أن يشاركنى القارئ مشاركة حميمة، تتجاوز «الأنا» إلى تواصل جمعى ما على مستوى التجربة أو الخبرة الفنية - مشاركة فى معرفة من نوع خاص، معرفة للنفس وللعالَم معاً، منصهرة فى وحدة تجمع بين النسق والتناقض معاً - أنا وقارئى - نمضى على هذا الطريق الذى نلتمس فيه حقيقة مشتركة بيننا، قديمة وجديدة معاً: قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الانسانية، وجديدة لأننا نراها لأول مرة.

هناك عندى اذن افتراض - أو إيمان - لا أستطيع أبداً أن أنكره: أن هناك حقيقة إنسانية، ليست مجردة، ليست معممة، تشتمل على الوضع الطبقي الذى هو مقوم من مقوماتها ولكنها تتجاوزه.

هل هذه هى النزعة الهيومانية أو الإنسانية التقليدية؟ هل هذه «حقيقة» البرجوازية الصغيرة كما يتجه التصنيف الشائع؟ هل هذه «حقيقة» يملها تصور مثالى بالمعنى الفلسفى؟ لا أعتقد.. أظنها حقيقة الإنسانية المجددة والمتفاعلة فى مسيرتها التاريخية من طبقة إلى طبقة.

مرة أخرى لا أدري.. ولا أرجو أن يكون ذلك صحيحاً.. لو وضعت نفسى داخل هذه الإشكالية لما أمكن الخروج منها أبداً. ومرة أخرى لا أقصد بالأنا هنا ذاتاً متفردة رومانسية.. ربما كان الحل الدقيق الذى أعرفه هو العمل الفنى نفسه، من داخله.

هل نحن فى عصر تتحرر فيه الإنسانية من المأساة الكونية التى طالما حبست الانسان؟ عصر تحتشد فيه الملايين من البشر وتؤكد ذاتها فى موجات كاسحة، وتقهرف فيه فى الوقت نفسه إرادة الملايين من الأفراد، ويصبحون بالفعل فتاتاً مسحوقاً؟ ذلك كله يجرى على مستويات أخرى لا شأن لها مباشرة بالفن أو العمل القصصى، مستويات تكنولوجية، وسياسية، واجتماعية، وعسكرية تتزلزل فيها الأرض كل يوم زلزلات لا تحسب حساباً - بأى حال - لعمل فنى، لرواية أو لقصة قصيرة، أو طويلة، مهما كانت مكتوبة بلغة قوية، مهما كانت قوتها وجمالها. والعربية اليوم لغة قوية.

لست أقول اننى نفضت يدى أمام هذا التناقض، أقول فقط انه تناقض يحبط إرادتى أحياناً عن إنجاز العمل الفنى، فلا أكتب إلا وأنا مدفوع دفعاً، ومغمض عيني عما أهدف إليه أو لا أهدف

اليه . ما قيمة ما أهدف اليه وما لا أهدف اليه ؟ ذلك كله يسفر عن وجهه المروع ، ما دمت قد أعرف اننى لا أكتب شيئاً لأسلى أو أعلم ، أو ادعو ، أو أصور وأحلم حلماء ، بل ما دمت لا أستطيع ، حتى لو أردت ، أن افعل ذلك . كأننى أريد للفن ان يفعل شيئاً اعظم من ذلك كله بكثير ، أن يقوم بدور النبوة أو الفلسفة بمعناها القديم الشامل المستضى - وكأننى ، فى آخر القرن العشرين ، فى هذه الرقعة الخلفية من عالم القرن العشرين ، أقول لنفسى أمممكن هذا ؟ وأكتب بين الحين والحين كأننى اجبت على السؤال بالإيجاب ، دون أن أدري فى أعماق نفسى هل الردّ فعلاً بالإيجاب أو بالنفى .

مازال يراودنى التساؤل المقلق والخطير وغير المبرر عقلياً بأنه ربما لم يكن للفن دور فعال فى الحياة الانسانية . ،بالقطع تثور على الفور كل الحجج المنطقية التى تدحض هذا السؤال والتى أعرفها حق المعرفة ، ربما كان فى ازدياد حدة هذا التساؤل فى فترة من الفترات ، ما أدى عندى إلى نوع من الزمت والكف عن الكتابة ، أضف إليه أن تعقد الحياة المجتمعية وشدة وطأتها قد اسهمت أيضاً فى هذا الكف ، ودعك من نوع من الحيرة بين قرار اختيار العمل المباشر ، وبين الكتابة التى هى بمعنى من المعانى عمل غير مباشر وفى مستوى آخر يمكن ان تعد عملاً مباشراً .. أهى حيرة انتهت إلى اختيار الكتابة فى نهاية الأمر ؟ لم تزل الاسباب التى منعتنى عن الكتابة قائمة ولكنى قد اخترت ، وهو نوع من الاختيار غير المبرر عقلياً ، هو فقرة فى الظلام حقيقة ، وكل ما أكتبه يبدولى بلا قيمة حقيقية . هناك فارق شاسع بين ما أكتبه وبين ما أريد ان اقله . من الاشياء التى اريد ان اقولها ، وتغلبنى على أمرى ، ذلك التجسيد عندى للنزعة غير مبررة نحو المطلق ، ما أريده هو «المطلق» فى العدل ، المطلق فى الحب ، المطلق فى الكمال ، المطلق فى الحرية ، أى أن ما أريده هو المستحيل . ودون المستحيل ، يوجد الممكن . الممكن بطبيعته هو الجزئى والقاصر ، وبالتالى المحيط المرير وبالتالى الضرورى والمحتوم . فى كل عمل أقوم به ، سواء فى حياتى أو فى الفن ، يخيل إلى أننى أثب نحو المطلق فتدق عنقى فى قبضة الممكن ، فى كل مرة . ولكن هناك نوعاً فيما يمكن أن نسميه «القهر» أو الحواذ يدفعنى إلى هذه الوثبة المتكررة ، مدركاً بياس مسبق وبأمل غير منطقى معاً أن صدمة السقوط سوف تأتى . ربما كان هذا الوضع مايفسر جانباً من الإمتناع عن الكتابة والنشر ، ثم الإقبال عليهما ، فى دورة متكررة أرجو أن تنقطع ، وأعرف أنها لن تنقطع .

لماذا أكتب اذن ؟ اكتب لأننى لا اعرف لماذا اكتب ..! أمدفوعاً إلى الكتابة بقوة قاهرة .. اعرف اننى لا أملك إلا الكتابة سلاحاً للتغيير .. تغيير الذات وتغيير الآخر .. إلى أفضل ربما .. أو

أجمل.. أو أدفأ في برد الوحشة والوحدة.. أو أروح في حرّ العنف والتعصب والاختناق.. لأننى أتمنى أن أقتحم ولو مقدار خطوة في ساحة الحقيقة التى لا حدود لها.. لأننى أتمنى أن ترتفع معرفتى ومعرفتكم بالذات وبالعالم ولو كان ذلك مقدار قامة.. لأننى لا أطيق أن أتحمل فى صمت جمال العالم وأهواله.. فلا بد أن أقول.. لأننى أريد أيضاً أن تظل العدالة حلماً حياً لا يموت وصرخة لا تطفئها قبضة القهر.. لأننى أتمنى أن يكون فى كلمة من تلك التى أكتب - أو فى مجمل ما أكتب - شئ يدفع ولو قارئاً واحداً أن يرفع رأسه فى كبرياء وأن يحس معنى أن العالم.. فى النهاية.. ليس أرض الخراب واللامعنى.. لأن الكتابة حديث حميم أتكلم به إلى أناس أعرفهم ولن يتاح لى قط أن أتكلم إليهم، وأنا أريدهم - هؤلاء المجهولون الذين أعرفهم كما لا أعرف أقرب الأقرباء - أن يسمعونى وأن نسمع معاً عن ذات أنفسنا معاً..

أكتب لأننى أتمنى أن أرى هذه الأرض العريقة التى أعيش فيها وقد انجابت عنها تماماً غاشية الظلم والظلام.. هل هذا ممكن؟ الكتابة هى الإجابة الوحيدة التى أعرفها، حتى ولو لم تكن إجابة..

مدفوعاً بقوة الحب - يا للكلمة التى شبت ابتذالاً وما زالت نضارتها لا تذوى!

مدفوعاً بأن الشر عمود صلب مركز فى أرض الناس جميعاً فيجب أن تنطفى من تحته مواقد البخور ومحارق العبادة الوثنية! وحتى لو ظل إلى الأبد قائماً.. فليبق إذن فى أرض مقفرة لا ترتوى على الأقل بدموع التماسيح..!

لأن العالم لغز.. والمرأة لغز.. والإنسان أخى لغز.. والكون كله لغز أحمله فى حبة قلبى وهو نواة صلابة فى جسد العقل والقلق الذى لا يصل إلى حل.. وأنا بالكتابة مدفوع إلى مناوشة هذه النواة أهاجمها من كل جانب.. بلا أمل فى أن أكسرها.. ولا يأس من أن أحمل عليها مرة بعد المرة حتى وإن قصرت يدي وكلّ سلاحى.. وسلاحى هو عنف الحب ورقته.. أتمنى أن أكتب هذا.. ولهذا أكتب..!

أعود إلى مسألة سألتها نفسى قبل ذلك وسئلت عنها كثيراً وأجبت كثيراً حتى فى غمار هذه

التأملات، وهي مسألة صاغها أحد الأصدقاء بشكل مختلف، عندما قال لى: «كيف تستنار عندك حالة الكتابة؟»، المهم هنا هو هذا التعبير: «تستنار حالة الكتابة».

لا أعرف... هناك حالتان للكتابة عندي، حالة كمون تكون الكتابة فيها متخيلة ومحمولة في القلب وفي النفس وفي العقل، محمولة كما كان السندباد يحمل عفريتاً، في «ألف ليلة وليلة»، الكتابة تتضمن الكثير من العفاريات، فكيف يتعامل المرء ويتخلص من عفاريات كتابته المتكاثرة؟.

المثيرات مختلفة، منها هموم التفكير، هموم أكثر منها أفكار، مع الناس، مع الذات، مع الحركة، مع الحياة، شكل الحياة وطبيعتها، لماذا يعيش الناس ولماذا يموتون، لماذا يبتئسون ولماذا يضحكون، ما دورى فيها إن كان لى دور أصلاً. ثم هناك أيضاً الأشياء الحسية التي تقع على طرفى قوس القزح، عند أحد الطرفين تقع الخلجات التي تهتز بها الروح، والخطرات التي يجيش بها الفكر، وحالات التأمل أو الشطح أو الفانتازيا الخالصة، وعلى الطرف الآخر تقع الأشياء الحسية البحتة سواء منها الجسدانية العضوية أو الحسية الأكثر رهافة، مجرد رائحة الياسمين البلدى في حوارى وشوارع الاسكندرية ليلاً، لمسة من بنت، لمسة يد، لمسة ركبة، مثلاً، أن أرى زراراً مفتوحاً على صدر أو بطن بنت أو امرأة في الشارع أو الترام، هذا يجمع حواليه الكثير من الأفكار والمشاعر.

من الأشياء المهمة التي لم أذكرها في أى مكان آخو، كيف كتبت مجموعة «اختناقات العشق والصباح». لقد أصدرت للنفسى قراراً واعياً يتعلق بأحلامي، فلدى أحلام متكررة وأحلام غير متكررة، أحلام حقيقية تحضرني أثناء النوم، أحلام عابرة وضاغطة ومريحة وشقية وسعيدة، فقلت إننى لن أفعل شيئاً سوى أن أكتب هذه الأحلام، كما حدثت وكما تستغرق في صفحة، في نصف صفحة دون أى تدخل منى، وبدأت على هذا الأساس، فإذا بالحلم يستقطب الحوادث والحكايات ويستدعى شعراً ولغة وأفكاراً وغير ذلك، كما كان يحدث عند صناعة سكر النبات إذ تتبلور حول بلورة صغيرة منه تراكمت أو طبقات تترسب من الماء المشبع بالجواهر الخفى غير المرئى، وكتبت كل قصص هذه المجموعة بهذه الطريقة، مركز كل قصة (الذى ليس بالضرورة في منتصفها) محورها الذى ليس هو محورا حقيقيا بل بؤرة، هو حلم، حلم، حلم!

قيل لى إن هذه هي مسألة يشعر بها المرء فعلاً عندما يقرأ هذه المجموعة، قيل لى إن كل قصة فيها خفة الحلم ولغته الملتبسة وكذلك حالة اندماج الحسى بالمجرد، وأنه ليس هناك التصميم الصلب المقصود بل الخفة التي تخلق تصميمها الخاص بوجودها الخاص ولغتها الخاصة.

وهو صحيح تماماً، لأن استغلال المادة الحلمية يقوم فعلاً بتكوين بؤر أساسية في كل أعمالى، «رامة والتنين، و«الزمن الآخر، وبعض نهايات الفصول وبعض مكوناتها في «ترايبها زعفران، وبعض قصص «حيطان عالية»، تستلهم خامات حلمية قد تأتى كما هى، دون تحوير وقد تظل مادة «خاماً»، وقد تدخل عليها تعديلات. مثال ذلك فى قصة «أمام البحر» هناك مشهد فيه شخص و كلب وأشياء أخرى، وفجأة نجد أن هذا الشخص تحت سطح البحر، مائية الحلم أو حلمية الماء مسألة واضحة فى القصة، ومن أوائل القصص التى كتبتها مثل قصة «الشيخ عيسى»، وقد كتبتها عدة مرات، نجد فيها الشخصية تقول إن حوادث زمان التى كانت تحكيها له جدته تبدو كما لو كانت معمولة من مادة الأحلام، تبدو مادة الحكايات الشعبية شديدة الصلة بمادة وحكايات الحلم.

ولكن السؤال هل يمكن أن تظل أية مادة «خاماً» عندما تأتى فى الفن؟

بالطبع لا.

وفى مناقشة مع هذا الصديق سألتى:

«هل تأثرت فى فترة ما بالفلسفة الفيلومينولوجية الظاهرانية؟»

بمعنى أن بعض أصحاب هذه الفلسفة ينظرون إلى الحلم باعتباره واقعا مادام يحدث، ليس تهويما بل أحد الأسس الهامة للواقع مثله مثل الخداعات الإدراكية والأوهام والهلاوس، هى حقيقة فعلاً ما دامت تحدث.

وسألت معه أن كتابتى تقول هذا، لكنى كتبت هذه القصص واستلهمت هذه الأحلام قبل أن أقرأ حول هذه الموضوعات. صحيح أننى قرأت محاضرات طلبة الفلسفة حوالى ١٩٤٥ - ١٩٤٦ ولكنى كتبت «الشيخ عيسى» مثلاً، وغيرها قبل ذلك. لا اعتقد أننى قرأت حول هذا الموضوع فى زمن أسبق، هذا رغم معرفتى المبكرة نسبياً بالفرويدية والوجودية والماركسية والسيرالية وغيرها من النظريات الفلسفية والفنية. ان تمثل هذه الأفكار والفلسفات، والتفاعل معها ونفى الغريب منها وتقبل الحميم فيها، تلك مسألة تحتاج للتعق، ولا أعتقد اننى مؤهل للخوض فى غمار هذه المسألة.

ولعل السؤال الذى يفرض نفسه هنا هو هل هناك قصص عندى هى مجرد إعادة صياغة

«بريئة، نقية، لمادة الحلم، إذا صح التعبير؟ أعتقد أنه لا يوجد مثل هذا حتى الآن، لكن هناك الحلم البويرة كما قلت، الحلم يستقطب رغما عني وبارادته الخاصة مادة القصة. وأمام مثل هذا الأمر أنا مطيع تماما لا أرفض شيئا يستدعيه العمل، يبدو في هذه الحالات كما لو كانت هناك قوة في العمل أكبر مني وضرورة أكبر من ضروراتي الخاصة وهنا أجد أن على أن أنصاع لهذا «الإلهام، انصياعا تاما.

ذكرني هذا الصديق أنني في مناسبات أخرى تحدثت عما سميت به بالإنسان الداخلي، وأنني قلت أيضاً إن القصة في البداية تشبه الاسكيميا «التخطيط» : «ولكن في معظم الاحوال تنطلق القصة بفعل القوة الداخلية لها، وتحطم كل ما وضعت لها من تخطيطات. إذ اكتشف أثناء عملية الخلق نفسها أن هناك من يخطط لي كما لو كان هناك شخص يقف وراء «الستار، وراء ظهري!».

نعم، قد أتناول هنا بعض التفاصيل ولكنني لا أستطيع التفسير، في القصص وفصول الروايات هناك ما يشبه التخطيط أو الاسكيميا، حدث هذا في «ترايبها زعفران، و«الزمن الآخر، وغيرها وبشكل متكرر كما لو كان نمطا ثابتا، أنني أضع تخطيطا من عشر حركات مثلا، الحركة الأولى كذا والثانية كذا، وأبدأ العمل.

أثناء العمل، هناك قدر من الاستغراق يشبه الحمى، لا أهتم بشئ آخر، وفجأة يظهر شئ ما لم أفكر فيه ولم أخطط له، طبعاً يظهر هذا الشئ يبدو كما لو كان منتظراً في الظلام ينتظر الفرصة كي يقتحم المجال ويكتب نفسه، لعله مثلاً جزء من حلم، جزء من الشعر، وصف خاص بشئ معين كنت لا أريد أن أصفه، عندئذ لا أقف أمامه بل أمثل له وأحاول استكشافه وتكون هذه اللحظات في الحقيقة من أمتع لحظات الكتابة، أمتع من أي شئ آخر كنت أراه وأعرفه. إن هذا الذي يهجم فجأة، يكون جديداً ويكون كاملاً وكماله في تحقيقه هذه اللحظة. ومن أمثلة ذلك مثلاً ما حدث في «ترايبها زعفران، في وصف جسد الراقصة، كانت الراقصة موجودة ولكن ليس بهذه الطريقة، وقد كتبت ذلك باستمتاع وضحك حقيقي واستغرق ذلك حوالي ثلاث صفحات، كانت تلك اللحظة مهولة وممتعة بالنسبة لي، وغيرها كثير.

الحكايات والأحلام والتداعيات تشكل بعد ذلك جانباً ضرورياً من العمل وربما كانت نتيجة الاستغراق التام في الكتابة إذ تحدث كما لو كانت انبثاقات تنقض وتهجم.

ليس هناك قانون لذلك، فهو غير منتظر وأحيانا أخاف منه، هو يهجم ويمكن أن يحدث لى نتوءات فى العمل فى بعض الأحيان، لكنى أتصور، بعد ذلك بكثير وبعين الناقد الذى يفحص العمل بعد تكوّنه، أنها ليست نتوءات فى الحقيقة وأن فيها تساوفا خفيا وربما ضروريا.

ولذلك فليست عندى إطلاقا أية مقاومة أو مصارعة لهذا الواقع الجديد، ففيه دائما بهجة ومتعة، ولكنى أخاف منه بعد ذلك، فلا أحب أن يحدث لى هذا فى قصة أو فى فصل كنت راضيا بتخطيطى وتنظيمى له بداخلى قبل كتابته، لكنه غالبا ما يحدث على كل حال، التخطيطات غالبا ما تكون علامات على الطريق، حوالى أربعة أو خمسة أسطر للتمهيد للعمل والتنشيط للتصور، وليست هناك مطابقة على الإطلاق بين التخطيط وبين الكيان الفنى المتحقق. لم يحدث هذا معى أبدا، هناك دائما اختلافات، وقد تكون اختلافات كبيرة بين التخطيط أو التصور وبين ما يكتب، يحدث دائما فرق بين الحالتين، وهو كثيرا ما يكون فرقا كبيرا.

فهل يكون هذا الاختلاف إلى الأفضل أم إلى الأسوأ؟ (ما الأفضل أو الأسوأ فى هذا المجال؟) .. ليس هناك قانون أيضا لهذه المسألة، فهناك قصص كتبتها وأشعر أننى حزين لأنها كتبت، كنت أرجو أن أكتبها كما حلمت بها ولكنها لم تكتب كما أريد، على أن هذا لم يحدث لى إلا قليلا، وفى الفترة الأخيرة هذا نادر الحدوث، بمعنى أننى فى الفترة الأخيرة تعلمت أهمية التواصل وقبول عملى على ما قد يكون فيه - بل ما فيه فعلا - من أوجه القصور والنقص والخذلان، بهذا المعنى فقط لا بمعنى الرضا عن الذات، بدأت أخيرا أتقبل ما كتبت، حتى لو كان ذلك عن غير طواعية، أما فى مرحلة الشباب فقد كانت هناك قسوة أكبر ومعاملة أشد صرامة للنفس.

هذه الانبثاقات تحدث فى كل وقت، هذه «النتوءات» عن المخطط، أثناء العمل، وأثناء التخطيط له، تشبه المفاجآت والاكتشافات المفرجة التى يدهش لها المرء، هى أحيانا توقظنى من النوم وأحيانا تؤرقنى وأحيانا تعيدنى إلى ما سبق أن كتبتة فأعيد كتابة كلمة أو أكثر، انها أفكار تشرق فتضىء العمل، وأحيانا تبعدنى عن طريقى، فأبتعد أو لا أبتعد حسب حالتى وحسب المرحلة التى وصلت اليها من العمل، وبعض فصول من «رامة التنين» كتبت بهذه الطريقة، بعض ما كان موجودا فى التخطيط تم استبعاده، ونسيانه، ربما لأنه لم يكن متواشجا مع العمل ككل، وربما لسبب آخر.

قلت من قبل أن بعض القصص استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة أو أكثر، والسؤال

هنا ما علاقة هذا ببعض الانقطاعات أو التوقيفات التي مررت بها أثناء مسيرة العمل الفنى، هل كانت تلك انقطاعات، أم فترات تخزين، أم فترات تتعلق بأشياء أخرى كالممل مثلا، ماذا يمكن أن نسمى هذه الفترات وماذا كان يحدث فيها؟ إننى إذا تأملت هذا التاريخ وجدت أنها لم تكن «انقطاعات» فلم يكد - ولا يكاد حتى الآن - يمر يوم دون أن أفعل شيئا من قبيل معايشة العمل الفنى، وحتى فى أكثر أيام العمل الوظيفى ازدحاما وفى المؤتمرات، كنت قبل النوم أو حتى أثناء العمل أفكر فى قصة أو فصل أو فكرة أو ما شابه ذلك، لكن فترات كتابتى رغم ذلك ليس فيها أى نوع من النظام أو الترتيب بمعنى إحكام الصنعة، وهندستها الصارمة، ولا أعرف متى سأكتبها، أو كيف. وعندما أكتب يكون هذا بمثابة الكتابة المتصلة فى أيام قصيرة، رواية «رامة والتنين» كتبتها فى ٢٧ يوما فعلية، رغم أنها استغرقت ما يقرب من ثماني سنوات.. والزمى الآخر، فى ٣٤ يوما تقريبا من الكتابة الجادة المستغرقة، مع أنها أطول رواية كتبت، تلك عملية شديدة الإرهاق وتتخللها عمليات متواصلة من التدفقات، و«الانقطاعات» عن فعل الكتابة «المادى» الكونكريتى. (إحصاءات الأيام تمت بعد ذلك طبعا!)

وفى فترات العمل شديدة التركيز هذه أعيش حالة غياب، لا وجود، لأذكر أننى أفعل شيئا آخر غير الكتابة، عمليات الأكل والنوم تكون قليلة ولا أتذكرها، حالة استغراق، حالة تقمص وتوحد بالكتابة، وتكون حالتى النفسية فرحا وحزنا متناسبة مع حالة الكتابة ذاتها فرحا وحزنا، عرق كثير فى الصيف وتدخلين كثير عندما كنت مدخنا، لكن ليس هناك ارتباط لدى بين حالة الكتابة وبين طقوس معينة للكتابة، فقد كتبت «حيطان عالية» ولم أكن أدخن فى ذلك الوقت إلا قليلا وكتبت رواياتى الأخيرة كلها من غير أدنى رغبة فى التدخين أو شرب شئ معين بشكل مستحوذ، ليس هناك طقوس. يمكن أن أكتب على أى ورق، ومع ذلك أحتاج بشكل خاص أثناء الكتابة لما أحتاجه فى الحياة العادية، الموسيقى الخفيفة، فنجان واحد من القهوة أو الشاي. لكن الهدوء والوحدة الكاملة هما من الشروط الضرورية للعمل.

ويرتبط هذا السؤال بالقضية القديمة التى طالما تحدثت عنها، لماذا أكتب إذن؟

هذه المسألة شديدة التعقيد، لكن يمكن اختزالها، مرة أخرى، من خلال القول بوجود دافع التمرد، والاكتشاف، ولتحقيق الذات، والتجديد، وإعادة النظر فى الأمور، أى إعادة صياغة العالم

والسعى إلى تغييره ، فى المدى البعيد، نحو الأجل والأعدل والأفضل. ثم هناك دافع الكتابة ذاته، وهناك فى الفترة الأخيرة دافع قوى هو مغالبة الفناء، سباق مع الموت الوشيك، مصارعة هواجس المرض والعجز والسقوط. ليس هناك مجال إطلاقاً للحديث هنا عن دوافع سطحية ساذجة مثل المال أو الشهرة أو ما يجرى مثل هذا المجرى.

كثيراً ما أشعر بوجود ما يشبه الحب فى الكتابة. فى الكتابة. قدر من الولع، المتعة والعذاب. عذاب الكتابة مثل عذاب الحب فعلاً. كأن الكتابة نفسها، عملية شبقية. الكتابة عندي أيضاً وسيلة من وسائل البحث والمعرفة. والمعرفة لا تظهر إلا بالكتابة.

الكتابة عندي أيضاً، كما قلت كثيراً، هى نوع من الاحتجاج المكتوم أو الخفى على الظلم الموجود فى الحياة، ليست هذه مجرد غايات بل هى أيضاً دوافع حقيقية، أما ما سبق أن قلته عن النظر فى الأشياء وإعادة النظر، والاكتشاف من خلال هذه العملية، فهى عملية ممتعة، صحيح، والوصف عندي للأشياء هنا لا يكون مجرد سرد لخصائص الشئ الموصوف بل علاقة تقارب العشق وتصل حد التجربة الصوفية بين الواصف والموصوف. الوصف عندي كما قلت كثيراً هو نوع من السرد والدراما والتجلى.

مسألة الدوافع هذه منطقة داخلية ومعقدة وليس من السهل الحديث عنها.

وعلى الرغم من اهتمامى بالوصف فإن أعمالى تبدو غارقة فى الخيال ولعل استعانتى كثيراً بتكنيك الحلم هو ما يجعل الكثير من موضوعاتى تفقد صلابتها المادية وتكتسب جوهرها آخر.

عن وظيفة الأدب والرواية، اليوم

ما وظيفة الأدب (والرواية، على الأخص)، في المجتمع العربي اليوم، مادوره؟ ومهمته؟ وفاعليته؟ أتصور أن تلك القضية تلح بلا شك على ضمائر معظم الروائيين والنقاد وخاصة عندنا في مصر وفي العالم العربي على السواء. لست أزعم أن عندي إجابة جاهزة في هذا الموضوع. أميل للتكلم بلسان القصاص والروائي أولاً، ثم بعد ذلك، ربما، بلسان المهوم بالمسائل الثقافية عامة، عندما أقول إنه يخامرني شك كبير في أن عمل الروائي العربي الأصيل، المبدع (أيا كان تحديد معايير الأصالة والإبداع، إن كان لها معايير مسبقة) يستطيع أن يقوم بوظيفة، فعالة، مؤثرة على الآليات الاجتماعية بشكل مباشر وملحوس على المدى القريب، وخاصة في المرحلة الراهنة التي مازالت فيها الأمية الأبجدية لا تقل في أحسن الفروض عن نسبة ٥٠٪، ومازالت الأمية الثقافية، إن صح هذا التعبير، شائعة، وبشكل خاص بعد أن ارتفع مد وسائل الاعلام الجماهيرية وأصبحت فنون «بيع» المنتجات الفنية التي تتخذ مظهر الفن أبرع وأدق وأكثر سطوة. أتصور أن الرواية المكتوبة والمطبوعة التي يمكن أن نعتبرها مما ينتمي إلى الفن الرفيع، أو الكتابة الجيدة، أصبحت على هامش حياتنا الاجتماعية، جداً.

لكن هذا لا يعني أنه من المقبول أو حتى من الممكن أن ننفي من البداية وظيفة الأدب والرواية.

أتصور أن ثم إحساساً يزداد في العالم العربي وخاصة في الفترة الأخيرة، بأن المثقف عامة، والكاتب الروائي خاصة، معزول عن المجتمع، وأنه كم مهمل، وأنه ليست له فاعلية، وليست له سلطة، وليست له فرصة المشاركة في اتخاذ القرار الذي يهمهم مجتمعة.

صورة تبدو قائمة حقاً، في الوقت الذي تكاد تتفق فيه جميعاً على المظاهر الملحوسة للأزمة التي يمر بها الأدب في البلاد العربية، على اختلاف الدرجة والمستوى:

تمزق الكاتب وعزلته، انعدام الحرية تماماً أو جزئياً، سيادة القيم الاستهلاكية، مشكلة الأمية، وقلة بل ندرة القراء، قصور التعليم، نزيف دم الكتاب والفنانين في مجارى العمل الإدارى والمكتبى، طغيان التسلية السهلة التى تحمل تدميراً خفياً للقيم الثقافية، سيطرة أجهزة الدولة وأجهزة الاعلام، وتسخير مؤسسات الثقافة لخدمة مؤسسات الحكم... وهكذا. ومع ذلك فإن مقاومة هذه الازمة والسعى الدائب فى حصارها والخروج من إسارها لم يتوقف فى أى وقت من الأوقات.

ولكن أولاً دعونا نفكر قليلاً أو ننظر قليلاً: هل حقيقة اختفى دور الكاتب فى المجتمع؟. ألا يمكن للأدب أن يجد لنفسه دوراً فى مجتمع تزداد فيه سطوة الأجهزة الإعلامية التى تلعب فيها الصورة دوراً سائداً؟

هل أصبحت هذه الأجهزة من القوة بحيث لا يملك أحد، كاتباً أو قارئاً، الا أن يكون مجرد ترس دوار فيها؟.. أظن لا.. أظن أن استقرار الواقع يشير إلى الاجابة فى ناحية الأمل لا فى ناحية اليأس، ولكن هذا طبعاً يتوقف على عوامل كثيرة جداً. من البداية لا أقطع بأنه ليس للأدب دور اجتماعى حاسم على الأقل - كما أنبنى لا أقطع بأنه له دور، الاحتمالان مطروحان، والإجابة تتوقف على عوامل عدة، أتصور أن هناك عند الكتاب والروائيين والفنانين بصفة عامة إيماناً يتجاوز معطيات الواقع، يستمد من الواقع معطيات معينة ولكنه لا يسلم لها بكل الحتمية التى تبدو أنها تومئ إليها، بمعنى ما. إيمان بأن للأدب وظيفة.

يشارك جمهور القراء - ضمناً على الأقل - فى هذا الإيمان. يبدو لى من مجرد أن المشكلة مثارة باستمرار، وأن الإلحاح عليها وتقليب أوجهها لا يتوقف جيلاً وراء جيل، أنها تعكس عنصراً واقعياً. لو أن المشكلة كانت مجرد مشكلة تدور بين الكاتب ونفسه، لو كانت مشكلة تدخل فى نطاق ما يصح أن نسميه «ذاتية بحثة»، لما كان لها هذا التكرار، وهذا الإلحاح، اذن فهذا كله يشير إلى وجود احتياج قائم وحقيقى، حتى على المستوى الاجتماعى، احتياج يعبر باستمرار عن ذاته، لعله احتياج فطرى يبحث دائماً عن التحقيق.

فلنقل اذا أن هيمنة الصورة - من داخل هيمنة الأجهزة التقنية والمؤسسات الإعلامية والسلطوية - مازالت موضع سؤال. وأظن أنها دائماً موضع سؤال. ولنقل أن الأدب المكتوب مهما بدا

مظهره عتيقا عفا عليه الزمن، سيظل فعالا، ومثيرا للخيال، وحافزا للمشاركة الإيجابية وللجهد الخلاق من جانب القارئ. دعك طبعاً من الإشارة المفصّحة التي تقول أن عدد الروايات المطبوعة يزداد يوماً بعد يوم في عصر السينما والتلفزيون والفيديو، وأن عدد قراء الرواية بحكم آليات اجتماعية واضحة يزداد، بل أن الروايات (بغض النظر الآن عن مستواها الفني) يزداد عدد صفحاتها ويكبر حجمها، ودعك من أن التلفزيون أحياناً يسهم في اجتذاب القراء إلى عدد أكبر من الروايات، سواء بأن يقدمها بصورة أو بأن يخدمها بالندوة والتقديم والتعليق الخ، هذه الظواهر كلها جديرة بأن تجعل هذه المشكلة موضع سؤال دائم.

أظن أن أجهزة الاعلام الجماهيرية بذاتها، وأجهزة إنتاج وتوظيف الصورة بشكل أخص بذاتها، ووحدها، هي محايدة. كيف توجه؟ ماذا تقول؟ ماذا تفعل؟ هذا هو السؤال. من الممكن أن نتصور أن «الجهاز»، وحده، له سيطرته، كما لو كانت له حياة أخرى مستقلة. لكننا لم نصل بعد وأرجو ألا نصل أبداً، إلى عالم «الرواية العلمية، الذي تسيطر فيه الأجهزة، ويسود الروبوت والكمبيوتر دون منازع. قد يحدث هذا في مستقبل قريب أو بعيد، لا أدري، ولكن أميل إلى أن أنفيه.

هناك وراء الجهاز دائماً عامل إنساني. هناك أيضاً المصلحة الاجتماعية، هناك التوجيه السياسي، هذا صحيح، ولكننا لا يمكن أن ننفي تماماً أن هناك، وراء الجهاز، هذا الوجد والصباية والنزوع نحو التواصل الإنساني.

هل هذه مشكلة ستظل قائمة في المستقبل المنظور على الأقل؟

هل وجه الاختلاف بين الحين والحين هو طبيعة «المعسكر الايديولوجي» الذي يملك هذه الأجهزة ويديرها؟

أظن أن هناك تمرداً أساسياً فنياً أستمده من الاستبصار الداخلي كما أستمده من استقراء التاريخ، بقدر الامكان. تمرد على قمع الأجهزة، وعلى قمع المؤسسات، بل أضيف إلى هذا أنه التمرد على قمع الواقع نفسه، سواء كان هذا الواقع اجتماعياً أو حتى كونياً. هذه الحاجة الأساسية تكاد تبدو ثابتة، كأنها خالدة في وسط هذه الظاهرة الغرضية أساساً، ظاهرة الانسان.

هل أرى في التاريخ ما يقول أن هناك قمعا مستمرا، ومحاولة دائمة لكسر هذا القمع؟ وأن

كليهما يسيران جنباً إلى جنب، وأن هذه الجدلية: القمع واللاقمع، القهر والحرية، قد تكون هي التصور الذي لا يمكن أن ننكره؟ لست بالطبع أتصور وجود «يوتوبيا» يتم فيها انتفاء القمع. فإذا وجد قمع اجتماعي أو فكري أو ميتافيزيقي، فلا يتصور أيضاً أن تظل لهذا القمع - بكل مستوياته - الكلمة الأخيرة. لم يحدث هذا في وقت من الأوقات. ولا أظن أنه سيحدث. هناك في مقابل القمع، دائماً صرخة الحرية المحرقة، تخفت أحياناً، وتجلجل أحياناً، ولكنها لا تموت ولا تنطفئ.

هذا كله يشير إلى أنه يمكن أن يكون للأدب وظيفة. هذا كله يشير إلى منطق هذه الحاجة، منطق هذا المتطلب الذي يبدو مستعصياً على الزمن وعلى التقنيات والتطورات الاجتماعية: أنه يجب أن يكون للأدب وظيفته.

وفي هذا الضوء قد نستطيع أن نحدد هذه الوظيفة بأنها اجتماعية - في المدى البعيد - كما قد نستطيع أن نحددها بأنها وظيفة معرفية. هي وظيفة للسؤال المتجدد أبداً، دون إجابة نهائية أبداً.

الرواية في ظني خبرة من خبرات المعرفة الكلية، أتصور أنها في تحققها الكامل سعى نحو حقيقة كاملة - هو بالطبع مهاجمة للمستحيل - بحيث لا يجور الجزئي على العام وبحيث يرتبط النسبي بالمطلق. أي أنه سعى نحو قهر التحديدية - مع التسليم بها، من غير قبول لها - سعى نحو الواحدية المتنوعة المتكثرة الجوانب، المفتوحة. المعرفة عندي بهذا المعنى هي فعل أيضاً، وربما أساساً، وبحكم القمع الضروري الذي تمثله محدودية وعرضية القدرة، وبحكم الطموح الذي ما يفتأ يصطدم بحواجز العالم العضوي والفيزيقي والاجتماعي والكوني معاً - وهي حواجز موضوعية للتجاوز وموضوعية للانكار الأولى الذي يكاد يكون عضوياً - فكلنا ينكر محدوديته وعجزه وموته ونحن جميعاً في حلم ليلنا الانساني الوجيز نفعل المستحيل وخالدون وشهواتنا متحققة لا يقف أمامها شيء وحبنا كامل لا حد له. ذلك أيضاً من وظائف الرواية والأدب بعامة.

المعرفة عندي هنا ليست منتجاً نهائياً ما مغلقاً على نفسه، كما أنها ليست مثلاً سابقاً وجاهزاً. هي دائماً سعى مقترح، ليست له نهاية، وغايته غير متحددة بطبيعتها.

هذا أساساً في تصوري هو جانب ما تقوم به - أو يجب على الأقل - أن تقوم به الرواية، فضلاً عن الأدب عامة.

ومفهوم طبعاً أن الفن - والرواية - ليس فرارا من الواقع، بل سعى للسيطرة عليه، ودافع للتكيف معه وحافز للتمرد عليه. الرواية ليست كالحلم، نشاطاً فردياً، بل هلى تواصل بين وعيين، أو مشاركة فى منطقة جماعية من الوعي، كما قلت فى غير هذا الموضع.

هل هذا التصور يسقط الصراع بين الطبقات، مثلاً؟ أو ينفى الدور الاجتماعى للرواية؟ أليس هذا فى النهاية فعلاً من أفعال التغيير؟ ليس عندى تجريد أو تعميم «للإنسان»، ولكنى لا أستطيع أن أنكر، مع التعددية والتاريخية، وحدة فى الإنسان، هى أيضاً لاتاريخية بمعنى من المعانى.

واضح فى ذلك كله اننى لا أسلم، تماماً، للرواية (أو لآى نوع منها مما يندرج تحت هذا الشكل المتغير باستمرار) بوظيفتها التقليدية: أنها تدعو إلى موقف اجتماعى معين أو تعكسه، أو أنها تدعو إلى موقف فلسفى أو ميتافيزيقى هو فى النهاية (كما نعرف عند كثير من المنظرين) موقف اجتماعى أو طبقى. أتصور أن الرواية تقوم بتلك الوظيفة من بين ما تقوم به، لكنها لا تقتصر عليها.

لا يقنعنى الربط المباشر وشبه الآلى بين العمل الفنى والظاهرة الاجتماعية مهما أدخل المنظرين المنحازون لهذا التيار من إرهاف فى التحليل. وليس عندى شك فى أن هذه العلاقة لها آليات معقدة جداً من حيث تحول الهامشى إلى مركزى والعكس، ولكنى فى الوقت نفسه وفى هذا الميدان بالذات أترك للمبدع الفرد ولحاساسيته الخاصة وتكوينه دوراً مؤثراً، وفى النهاية مازال للفن سره الذى لا يستباح، لا بوسائل التحليل النفسى وحدها، ولا بوسائل التحليل الاجتماعى وحدها، ولا بوسائل التحليل النصى وحدها. لعل فى هذا نوعاً من السذاجة والبدائية. فليكن.

ولا خلاف فيما أظن أنه إلى جانب الشعر الذى يمكن أن يلهم الرواية بجمال العالم وأهواله، فهناك عنصر السرد وقص حكايات اضطرابات الناس، واضطرابهم بين الحب والموت.

فلنقل الآن إن الأدب له دوره، بطريق غير مباشر، فى التغييرات الاجتماعية التى تهدف إلى تأكيد القيم الأساسية - الحرية، العدالة ونحوها - الأدب له دور حيوى بمحض وجوده، بمجرد الكشف عن حقيقة ما للإنسان الدائب نحو الوفاء بحقيقة ما، هى حقيقة له. هذا السعى قد يتخذ فى المدى البعيد، وفيما نأمل، أشكالاً اجتماعية مختلفة، تحددها ظروف اللحظة المتغيرة، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

هل يمكن أن أشير إلى وظيفة الرواية عندى بأنها تفسير وسؤال مستمر، كما أنها رؤية، فهي سعى إلى مشاركة حميمة تتجاوز «الأنا» إلى تواصل جماعى على مستوى الخبرة الفنية، مشاركة فى معرفة ملتبسة من نوع خاص، للنفس والعالم معا، منصهرة فى وحدة تجمع بين النظام والتناقض معا، ويلتئم فيها الشتات دون أن يمحي؟ بحيث نمضى - أنا وقارئى معا - نتلمس حقيقة ما، مشتركة بيننا، قديمة وجديدة معا، قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الانسانية، تاريخية ولا تاريخية على السواء وجديدة لأننا نراها لأول مرة، اذا صادفتنا نعمة الإلهام والحظ الحسن.

وهى حقيقة موضوعة للسؤال، وليست لليقين.

ذلك أن هناك عندى افتراضا - أو عقيدة - لا أستطيع أبدا أن أنكرها: أن هناك حقيقة إنسانية ليست مجردة وليست معممة، وأنها تشتمل على الوضع التاريخى الاجتماعى إلى آخره باعتباره مقوماً من مقوماتها، ولكنها تتجاوزه. وهى مع ذلك حقيقة ليست نهائية ولا جاهزة ودائما موضع سؤال، دائما السؤال...! فهل هذه هى النزعة الهيومانية التقليدية؟ هل هذه هى «الحقيقة» التى توصف بأنها تقع فى أيديولوجية البورجوازية الصغيرة؟ لا أعتقد. بل أظنها - أو أمل أن تكون - حقيقة الانسانية المتجددة فى مسيرتها التاريخية من طبقة إلى طبقة وفى تاريخيتها النسبية والمطلقة فى وقت معا. هأنذا أؤكد مرة أخرى مفهومي عن الأدب.

أتصور أن كل كاتب فى النهاية إنما يقامر مقامرة مستحيلة بالكتابة، يثب فى الظلام، مدفوعاً بإيمانه بأن كتابته ضرورة، حتى لو كان ذلك فى عصر الصورة، عصر السوبر كومبيوتر، عصر ما بعد القنبلة، عصر أقمار الفضاء والرحلة إلى ما وراء الأرض، العصر ما بعد الصناعى بتقنياته الجبارة التى تغزو عالمنا الثالث وتزلزله.

أما زال الأدب دعامة للهوية القومية؟، هل تحمل الرواية على الأخص القيم الكبرى لحضارتنا العربية؟، سؤالان أراهما متصلين اتصالاً وثيقاً.

أظن أن الكلمة المفتاح فى هذا السؤال هى: «ما زال».. وأن وراء إثارة هذه القضية، احتمالين على الأقل يظللان السؤال نفسه: الاحتمال الأول أن تطغى على الأدب وعلى الرواية خاصة، مسحة

كوزمبوليتانية قد تقع فى هوة التعمية والتضليل، والانسياق وراء العنف من أجل العنف، وتشويه الايروطيقية، وهى ظواهر سطحية ومسوحة يساعد على تفشيها طغيان التكنولوجيا التى لا تعرف الحدود السياسية ولا الجغرافية، وأجهزة الأعلام الجماهيرية نفسها التى سرعان ما سوف تصبح، فى الوشيك الأعجل مما قد يظن، عالمية بل فوق العالمية، من خلال الأقمار الصناعية والوثبات المذهلة فى التطور التكنولوجى الذى يملك أعلته العالم الأول، وربما الثانى على الأكثر.

ولست أريد أن أكرر ما هو مسلّم به إلى حد الوضوح التلقائى تقريبا من أن الأدب - وربما الرواية خاصة وبالذات - لا يكون إنسانيا، ومن ثم عالميا، إلا بقدر ما هو محلى، وأنه لا يحيا ويرفّ ويزدهر حقاً إلا إذا جرت فى صميمه مياه الذات القومية، فلتكن خفية وحميمة وعميقة وغير ملموسة تقريبا، فذلك شأن ينابيع الحياة الداخلية كلها. لا أظن أن فى ذلك مجالاً للاختلاف.

لكنى أريد أن أؤكد مرة أخرى أن «الهوية القومية، أولاً ليست فى تصوّرى قالباً ثابتاً، وليست معطى تاريخياً أو تراثياً قبلياً مسقطاً علينا من الماضى وغير قابل للمساءلة، بل هى أقرب إلى الديناميكية وأن حيويتها ومشروعيتها بل ومصادقيتها إنما تتأتى بالضبط عن هذه القابلية للتطور والتفاعل مع المعطيات التاريخية الاجتماعية الثقافية الخ، وعن الوعي بهذه الخصيصة من المرونة - التفتح - اليقظة، إن صح التعبير.

وبهذا التصور لا يعود الأدب دعامة فقط للهوية القومية (والحاضر، الثقافى القومى، بتعبير آخر) بل لعله يسهم فى صنعها وتطويرها وإثرائها.

ولعل الرواية على الأخص إذا سقطت فى فخ الكوزمبوليتانية أن تصبح سلعة وبضاعة مزجاة، مكررة إلى ما لا نهاية، قالبية ونمطية ومصقولة ككل سلع الانتاج الكبير، ولعلنا منذ العصر الصناعى الأول قد شاهدنا إنتاج هذه البضاعة للاستهلاك العريض. وأظننا قد اتفقنا جميعاً منذ زمن طويل أن هذه المنتجات ليست مما نسميه - بشئ من الصلف ربما ولكن على حق - «الكتابة الجيدة، أو الفن الأصيل».

لست أنكر على أحد حقه - إذا أراد - فى التسلية والتشويق السهل عن طريق «الرواية - العجائن»، ولكنى لا أريد لأحد أن ينكر على حقى - ما أمكن - فى تسمية الأشياء بأسمائها.

الظل الذي لعله يقف على ناصية آخر القرن العشرين، هل هو ظل غول الكوزموبوليتانية في الأدب، ومن ورائها الشركات العابرة للجنسيات والتكنولوجيا العابرة للقارات، أم هو من الجانب الآخر ظل عنصر أخفى وأدق وأرهف مدخلا: ظل الغرق في الهواجس الداخلية للذات الفردية المنعزلة عن الهموم القومية، المنفصلة عن المشكلات التي تمس هذه الذات القومية - الجماعية ؟.

لست أدعو هذا، بأي حال إلى عودة إلى خطاب سياسي مباشر أو إلى علاج قريب ودعائي للمشكلات الاجتماعية، ومع ذلك فقد يكون في الصيغ المباشرة للأدب - وللشعر خاصة - تحقيق وتحقيق كما حدث في بعض الشعر الذي يبدعه الشعب الفلسطيني، مناضلاً ببسالة لتوكيد هويته القومية في وجه اغتصاب ثقافته واحتلال وطنه، وكما حدث على طول التاريخ.

ولا أرفض، بأي حال، عكوفاً على أغوار النفس ودخائلها لتحليلها - روائياً - أو ابتعائها وسبر أحلامها وتخاييلها، بل على العكس أظن أن عملي الروائي نفسه يندرج في هذا السياق.

إنما الظل الذي استشف حومانه خلف هذا السؤال هو ظل إدانة مضمرة لهذا المنحى الذي يمكن أن يكون نقيضاً للكتابة الجيدة - شأنه شأن الكوزموبوليتانية - كما يمكن من ناحية أخرى، أن يحمل انتماءً حميماً وعميقاً للهوية القومية، لا يمكن أن تحمله الكوزموبوليتانية.

وعلى أية حال فليست الهوية القومية، كما قلت، مفهوماً مطلقاً جامداً منزلاً علينا بوحى صارم ومسطوراً على اللوح المحفوظ من القدم، هي مفهوم متحرك مصنوع إلى حد كبير ومختار ومتجدد. ومن شأن الأدب (والرواية)، أن يسهم بدور في هذا الاختيار وهذا التجديد. هذا إذن دور آخر للأدب.

أعود فأكرر أن بعض المستشرقين منذ رينان كانوا قد قالوا إن هويتنا القومية تتميز بأننا ندين بالقدرية، ولا مكان فيها لمفهوم الحرية الفردية أو الذاتية، وإننا لانعرف التجريد العقلي في الوقت نفسه بل نتعلق بالحسي والجزئي، وإننا ندين بالغيبيات ولا نعرف التبصر العقلي والشك المنهجي وإدراك الواقع.

وواضح أنني لست في هذه الساعة المتأخرة بصدد نفي تلك الخصائص المتوهمة، وأن في تراثنا القديم وفي ممارستنا الثقافية الراهنة على السواء ما يدحضها، ما أريد أن أشير إليه مع ذلك هو

شيء آخر، هو أنني لا أرى في «الهوية» القومية، بالاضافة إلى ما سبق، أنها وحدة مُصمَّنة قلبية تنصبّ فيها كل روافد ومقومات «الهوية» في هذا العالم العربي بحيث تستحيل في النهاية إلى مونوليث قائم وراسخ مسيطر. لست أرى وحدة واحدة مغلقة على نفسها في «الهوية» القومية لشعوبنا. أريد أن أؤكد على فكرة التنوع في داخل «الهوية» القومية بوحدها العريضة، وأن هذا التنوع والاختلاف عنصر إثراء وغنى وليس عنصر تفرقة وتشتيت. طبعاً هناك ملامح بل خصائص عامة متشابهة أو متقاربة سارية في الهوية القومية العربية الشاملة العريضة (أو في الهويات القومية إذا شئت) وإن كانت تصدر عن منابع متنوعة لها قوامها وتكوينها وتراثها الخاص بكل منها، كما تشترك في مقومات وتكوين وتراث واحد، فلست أتصور وجود انفصالية مصطنعة هنا، ولكنى - في سياق المعنى المتجدد الحى للهوية القومية - أرى الاختلافات التى تثري وتنعش كما أرى أوجه الوحدة التى تدعم وتوطد.

ومؤدى ذلك فى النهاية هو، بالطبع، وضع مصطلح «الهوية» نفسه موضع النظر، من جديد. وبخاصة اننى، على المستوى الشخصى، أنتمى إلى ثقافة فرعية خاصة هى الثقافة القبطية - لا أتردد فى أن أنفى عنها صفة «هوية» خاصة - داخل الهوية القومية المصرية، التى تتضمن بدورها لكى تعمق وتوسع مفهوم «الهوية» القومية العربية، أو مفهوم «الحاضر» أو «الواقع» الثقافى القومى.

ماذا يستطيع الأدب، فى هذا الضوء، أن يفعل؟ أهو مازال دعامة لهذه «الهوية» القومية، كما كان بلاشك فى تراثنا العربى ذلك العريق العريض الغنى المتنوع الروافد؟

فى هذا الضوء أريد أن احتفظ بمصطلح «الهوية» من غير أن احتفظ له بهذا الثبات والأولية والرسوخ، الذى يوحى به، ومن غير أن اعتبره جوهرأ وماهية مطلقة، بل أرى فيه حاضراً قابلاً، دائماً، للحوار، وليس شيئاً لا زمنياً، أو خارج الزمن.

بالطبع ليست هناك مطابقة بين التراث والواقع الراهن، بالطبع تختلف كيفية دور الأدب وربما نوعية هذا الدور فى تأكيد «الهوية» القومية بمعناها ذلك الذى أشرت إليه، وربما فى إعادة تشكيلها أو على الأقل تجديد عناصرها.

فإذا كان الشعر ديوان العرب قديماً، وإذا كان الأدب سجلاً لمجتمعهم ومعارفهم، فلعل دور

الأدب العربي الحديث، والرواية نوع مستحدث فيه، في التحليل الأخير، يتجاوز مجرد «التدوين»، يتجاوز التسجيل والإعلام والوظيفة النفعية البراجماتية الاجتماعية ويقترب من، أو يقترب مع الأدب العربي القديم الذي طالما اعتبر هامشياً وطالما أهمله النقد «الرسمي»، أو السلطوي، أعنى أدب النجوى الحميمة والخمرات والحسيات والتأمل الفلسفي والنشوة الصوفية ومساءلة المطلق.

وهو ما يقضى بي في النهاية إلى مقارنة مسألة «المطلق» كقيمة كبرى في الأدب العربي الحديث وفي الرواية العربية الحديثة على الأخص.

أتصور أن هناك أزمة صحية، بل لعلها ضرورية، في مقارنة روايتنا العربية لهذه القضية. المشهور إلى حد الابتذال أن المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها، إلا بيد الحذر والتحوط والتوجس، عندنا، هي الدين والجنس والسياسة. وهي مطلقات مترابطة في نسق قمعي يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية. ولكن الروائيين العرب الحقيقيين يتململون بدرجات متفاوتة بازاء هذه المحظورات، ويتمسسون الطرق والوسائل لمقاربتها - في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنتفي فيه الحرية الفعلية تماماً أو جزئياً، وبخاصة في ظل ما يسمى بالصحة الإسلامية الجديدة وهي على الأصح الردة الحضارية التي يرتفع مداها بأقدار متفاوتة في البلاد العربية الآن.

ومن هذه السيطرة المزدوجة للمطلق من ناحية، وتجسيده في سيطرة المؤسسة الاجتماعية من ناحية أخرى، نجد تلك الكتل الصماء في ثقافتنا وأدبنا، كتلاً حجرية ثقيد الوعي، وتكبيل الحركة، وتشد الحرية، وتطلق قوى القهر والوحشية والغضب، قوى اللاوعي المدمرة. ولكنني أسارع إلى القول أن في تراثنا نفسه وفي وعينا الحي إدراكاً لقيمة الحرية والتسامح.

أما أنا فأزعم أن الرواية العربية الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات، وأن الخضوع والإذعان لسلطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص. وأزعم أن ازدهار الرواية بخاصة لعله يقترب باقتحام هذه المناطق المحظورة، لاثمرداً وانتقاصاً فقط، بل على سبيل القبول والايان أيضاً، لا على سبيل الخضوع والإذعان. أي أنني أزعم أن من أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد: المساءلة، ووضع القضايا كلها، دون استثناء، في موضع الحرية، سواء انتهى ذلك المسعى بالنقض والانكار أو بالاعتناق والانضواء، وإنما عن مسئولية واختيار.

على هذا المستوى يمكن أن أدرج القيم الكبرى في ثقافتنا تحت هذه المطلقات الثلاثة، وأن أرى أن الرواية ليست مطالبة بأن تحمل هذه القيم فقط بل أن تسألها أيضا - ومن ثم تؤكد لها - كقيم، أيا كان وجه مقاربتها لها.

اننى أرى فى الرواية العربية اليوم - على مجملها ومنذ حقبة البدايات تقريبا - ارتباطا لاشك فيه بقيم الحرية والعدالة والانحياز إلى صغار الناس، وبغض النظر عما فى تناول هذه القيم أحيانا كثيرة، من سذاجة وتفاوت مسطح، ومباشرة قد تهزم نفسها بنفسها، إلا أن الارتباط بهذه القيم - وبخاصة فى بعدها الاجتماعى - شديد الحضور فى الرواية العربية.

أنا لست داعية، ولست منظرًا. أنا مجرد روائى مشغول ربما أكثر مما يجب بالهموم الثقافية. كم أتمنى أن تتناول الرواية العربية الحديثة تناولاً روائياً بالذات، أياً كان تجسيد هذا التناول، هذه القيم الكبرى - أكثر مما تفعل الآن - فى بعدها الجمالى البحث أو بعدها الميتافيزيقى دون أن تفقد الصلة - بالضرورة - ببعدها الاجتماعى.

على أن من القيم الكبرى فى ثقافتنا - أو (فى تراثنا الثقافى) قيمة أحسها مهددة فى بلادنا الآن، وأحسها مهملة، ربما إهمالاً تاماً فى الأغلب الأعم من رواياتنا، أقصد قيمة لعلى أسميها «العقل» أو «العقلانية»، هذ القيمة عرفت أعظم ازدهار لها بالضبط فى حقبة ذلك الازدهار الشرى للحضارة العربية الوسيطية عندما كان كل شئ - كل شئ بالفعل - يوضع موضع النظر، والحكم، العقلين، بدءاً من مسائل مثل قدم العالم وخلق القرآن والعلاقة بالله، بما فى ذلك مسألة الإلحاد نفسها، حتى المسائل الجنسية والأهواء الحسية المشبوبة بكل أنواعها بما فيها الجنسية المثلية وصولاً إلى مسائل شرعية الحكم والخلافة والولاية.

لست أعرف بالضبط ماهى قيمة «العقلانية» التى يمكن أن تلهم الرواية العربية الحديثة وتسرى فيها سرّياً خفياً ولا انفصام له عن جسد الرواية، ولا كيف يمكن أن يحدث ذلك، ولكى أحس فقداناً لهذه القيمة، ومقارمة لهذا الفقدان فى الوقت نفسه، فى ثقافتنا.

لست أقصد توحّد العقل أو استنثاره بالميدان، لسنا عقلاً فقط. ولكن الذى يمكن أن يهدى المسعى ويرشده، هو العقل وحده ولا أنفى فى الفن بخاصة وهذا طبعاً بديهى - لا يمكن أن أنفى -

الدور الذى تقوم به القوى اللا واعيّة، ولكن الوعي بهذا الدور، «الوعي باللاوعي»، هو الذى يمكن ان يخلص أو يتقذ أو يهدى أو يثرى. فليس بالعقل وحده نعيش، ولكن بغير العقل سنظل فى ضلال مبين.

الفنان ناقد أيضا ... تعليق على «تحت الجامع»

مما يجرى به العرف الشائع بيننا أن الفنان - كاتباً أو غير ذلك - ينفذ يده من عمله حالما يفرغ منه، وإذا به - عمله أقصد - يصبح ملكاً خالصاً للجمهور، والنقاد في مقدمة هذا الجمهور، يفسرونه ويرون فيه رأيهم، يكشفون عن خباياه ولا بأس من أن يرشدوا الفنان، أحياناً، إلى ما خفى عنه، فيه، من أسرار. وصورة الفنان هنا، كما يرسمه هذا العرف الشائع، أقرب إلى صورة الطفل الملهم البارع يتلقى الوحي وينقله ثم لا شأن له به بعد ذلك، وللكبار الراشدين أن يقيموه وينصبوا له الموازين. ويجرى مثل هذا التصور على أن يمتنع الفنان، من ثمة، على أن يتقدم للناس بشرح أو تفسير أو عرض لعمله، بله أن ينقده، فالشائع أن الفنان إن فعل إنما يحكم على نفسه بالفشل، كأنه قد اعترف أن رسالته لم تصل عن طريق الفن وحده. وليس من ملامح الفنان - كما يجرى العرف - أن يبدو للناس في صورة المفكر يتناول عمله على غير المستوى الموسيقى البحت - ان صح التعبير - وليس من شأنه إذن أن يضع القاعدة العقلية لعمله أو أن يخطط لمنهجه الفكري في خارج نطاق العمل الفني. ثمة طلاق بائن بين «الفن» و«الفكر» في هذا التصور، بل أن من أنصار هذا الفهم للأمور من يشرح للفنان عمله ويضع له يده على قصده منه، إن كان لا يدري، بل منهم من ينكر عليه الكلام في نقد عمله أو تفسيره ويؤنبه إن فعل ويعتفه أحياناً.

وأغلب كتابنا يقعون تحت سيطرة هذا العرف الشائع، ويسلمون له ذقونهم. ومنهم بالطبع من يستنيمون له، ويرتاحون إلى ما يصاحبه من كسل وخمول عقلي، فهم بإزاء النقد أحد اثنين: رجل ترتسم على وجهه ابتسامة شاكرة محرجة تفيض امتناناً، كالعريس في الزفة، أو رجل جريح يدارى غضبه واستياءه أو يجهر به، على مقتضى خلقه ومزاجه. ولكن ما أندر من يرى في النقد - كما ينبغي أن يرى فيه - محاولة للفكر والتحليل لا بد من مقابلته بمقارنة عقلية على أساس من المنهج والاتجاه الفكري، أو طرفاً من حوار ليس الطرف الآخر فيه مجرد العمل الفني بل الفنان كله منشئاً ومفكراً وإنساناً وفرداً مسئولاً عن فرديته في مجتمع متكامل.

هل يحق لنا أن نجد في هذه الظاهرة كلها وجها من أوجه الضحولة التي نحس بها في معظم الأعمال الفنية، التي بين أيدينا ونصول نسيجها الفكري أو رثائته؟ هل نلمس في ذلك سببا - أو نتيجة - للقصور الواضح في المحتوى الفكري أو الفلسفي، في معظم الكتابات القصصية التي تطالعنا بها المجالات والمجموعات؟

لست أظنني بحاجة - بادئ ذي بدء - أن أسوق الأمثلة من كتاب الغرب بل وشعرائهم على أولئك الفنانين الذين يتصدون لشرح كتاباتهم وتقويمها على المستوى الفكري وبيان مناهجهم العقلية واتجاهاتهم الفلسفية، بل لست أظنني بحاجة إلى الرجوع إلى تراثنا العربي القديم والتنقيب فيه عن الأحكام النقدية القاطعة أحيانا واللاذعة يطلقها شعراؤنا وكتابنا القدامى، تقريبا لأعمالهم وأعمال غيرهم. لست أحتاج إلى ذلك، ولست أريد أيضا أن أقع في وهم آخر من أوهام السوق الشائعة عندنا - هذا الوهم الآخر الذي يقضى أن الكاتب ينبغي له بل يتحتم عليه أن يسوق الأسماء والمراجع في طوايا كتابته، تدليلا على ما يقول، أو برهانا - إن شئت - على غزارة العلم وطول الباع في الفقه بالأمور.

وإنما أستمح المعذرة في أن أسوق هذه الخواطر التي أوجت إلى بها قراءة مقال نقدي للاستاذ ماهر شفيق فريد عن قصتي، تحت الجامع، فأحببت أن أزعم أن للكاتب - أيضا وربما في المحل الأول - حقاً في أن يناقش النقد الذي ينصب على عمله - لا مجرد أن يشكر الناقد سعيه أو يهيل له السخط، في حالة المدح أو القدرح على السواء.

ولكنني أحببت - قبل ذلك - أن أشير إلى رأى الناقد نفسه في عمله، ذلك أن الاستاذ ماهر شفيق فريد لم يخف عني - في معرض الكلام عن مقاله - أنه غير راض كل الرضا عن منهجه النقدي، وأن هذا المنهج هنا مضطرب على نحو واضح، يتراوح بين التشریح الأسلوبى واللفظى من ناحية، والعرض الوصفى، والتعليق، والتفسير. وكأنما الناقد أحب أن يأخذ من كل منهج بطرف، وكأنما رأى بعد ذلك أن ذلك لم يؤد، في النهاية، إلا إلى اهتزاز ملموس في المقال كله. وأنا إذ أسلم للناقد بذلك كله لست أستطيع مع ذلك كله أن أمتنع نفسي عن إحساس مخامر مغالب، بالشكر والعرفان، بل بالمحبة إزاء هذه المحبة التي يكنها الناقد لعملى وبالتقدير إزاء التقدير الذي ماينى الناقد بيديه، في أكثر من مجال، لما أكتب وما كتبت.

فإذا كان لى بعد ذلك أن أتناول هذه القصة القصيرة بحديثى هنا، فقد أحببت أخيراً أن أقرر . والكلمة هى الكلمة المقصودة بالفعل «أقرر» . أن الفكرة التى نبعت عنها القصة فى نفسى ذات يوم هى فكرة علاقة القربى الوثيقة بين الحرمان الذى يعانى به الطفل، فى غرضة الحياة المنبثقة الجديدة الطرية، والحرمان الذى يواجهه الكائن الراشد البالغ الذى تدرس بالآلام المحتومة ألما بعد ألم خلال أيام وشهور وسنوات لابد أن تأتى ومعها زادها الذى لا ينفد من حبوط الأمل، وصدمة الفقدان، وتكسر الأحلام. هذه العلاقة بين الطفل الراشد، أمام صدمة الحرمان، تنبنى بعد ذلك على تقارب آخر أو تناغم هارمونى آخر إذا شئت، بين البراءة الأصلية التى يأتى بها الطفل إلى الواقع اذ ينتظر، فيما يشبه المسألة البديهية أو اليقين الأولى، أن تكون لرغباته وآماله وأحلامه قوة ذاتية خاصة بها كفيلة بأن تحقق لها نفسها، فالطفل إنما يقبل على الحياة وفى يقينه، بلا مناقشة، أن رغباته الدفينة العميقة لابد أن تتحقق، لابد أن يستجيب لها العالم الخارجى، لابد أن يأتىه التحدى المشيع بمجرد أن يصرخ، ولابد أن تمتد إليه يد المحبة بمجرد أن يبتسم لها، ولابد أن يرتخى التوتر وتزول الشدة وينتهى الانقباض المؤلم إلى الراحة والنعمة. لكن الطفل يتعلم على يد الواقع القاسى أن مطالبه الداخلية ليست لها - كلها - قوة القانون النافذ، وهو ينضج، شيئاً فشيئاً، على نار الحرمان والصدمات والتأقلم والتلاؤم والتأجيل والمقاومة، نار هى مرة هائلة خافنة ومرة لاذعة كارية وإن كانت دائماً لافحة مؤلمة، حتى اذا انضجته الخبرات وأصبح الطفل راشداً فأننى أزعم هنا أنه يظل واننا نظل جميعاً حتى آخر خطوة، نحتفظ بشئ كأنه هذه البراءة البدائية التى أتينا بها إلى الحياة، شئ ساذج ولكنه متأصل لا يعنو أمام حكم الواقع، شئ مسيطر عنيد لا يعرف أبداً ما هو العقل، ويظل، دائماً، ملحاحاً متطلباً جديلاً لا يستسلم مهما حاولنا ونحاول تقليم أظافره وترويض أنيابه.

ومن هذه العلاقة بين البراءة الأولى الخام التى تتصف بها مطالب الطفل ونزعاته وبين البراءة البدائية العنيدة التى تظل كامنة فى أعماق الكائن الإنسانى - مهما حمشت أطرافه نار الصدمات - ومن الحرمان والصدمات التى تصطدم به هذه البراءة فى كل من نسقيها الاثنين، من هذا التقابل والازدواج، ومن نمو أحد النسقين عن الآخر، من ذلك أردت أن أقيم التكوين الموسيقى، أو الهندسى إن أحببت فأحدهما حميم إلى الآخر، لتصنى ..

والبراءة هنا كلمة لا أستخدمها بالمعنى المشرق الملائكى الذى اعتدنا أن نستخدمها به، وانما

أعنى بها الخلو من الشوائب، والنقاء من كل اختلاط، وحال الشئ على إطلاقه وصفائه ونقاء جوهره الأصلي. هي ليست هنا كلمة عاطفية، بل معنى وجودى.

وكنيت قد أحبيت للناقد أن يضع يده على هيكل هذا البنيان فى القصة، ولكنه اقترب منه اقترابا كاد يمس حافته وإن لم يخترقه عندما قال إن المؤلف «يرتاد هنا جانبا دفيناً من عالم الطفولة. لقد اعتاد الكتاب والفنانون التغنى بمباهج الطفولة وبراءتها وجمالها ولكن «المؤلف» هنا يتوغل فى أحراش عقد الطفل ومخاوفه وآلامه».

إن الناقد مع ذلك قد استشرف ببصيرة نافذة أن رؤيا القصة هي رؤيا مأساوية كامنة، مأساة العطاء الذى يرفضه العالم الخارجى. ان الأم.. تندغم مع ابنتها بحيث يصبحان شخصا واحدا. الزوج يندغم مع (الولد الصغير) محمد...

ولكنى مع ذلك لست أستطيع أن أسلم للناقد بأن هناك «اندغاما» بين أطراف القصة، وإنما كنت أزعم فى بناء القصة أن ثم تقابلات - على أكثر من مستوى واحد - بين الأطراف التى تلعب أدوارها، بل كنت أزعم أن ميزان القصة قائم على هذه التقابلات وحدها، وكنيت أزعم أن هذه التقابلات فيها أكثر من تنويع متعدد الألحان والألوان. وكنيت أحب أن يستكشف الناقد، لنفسه وللقرئ ولى أيضا - أنغام هذا التقابلات وعلاقاتها المتطابقة معا.. ومازلت أزعم أن هذا المنهج النقدى، منهج استكشاف العلاقات الداخلية العضوية فى داخل العمل الفنى، هو من أقدر المناهج على ترشف مياه العمل الفنى وتذوق طعمه الحميم، وإضاءة حناياه الخفية.

ومن هذه المزاجات المتعددة الألحان نغمات لعلها فرعية، وأحب أن أشير إلى إحداها فإن الناقد قد ذكرها - عرضا - فى خلال عرضه الوصفى للقصة. ففى وعى الأم تنثال الصور تبعتها البنت الهاربة وفى يدها كنزها، حتى تصل إلى صورة «الليالى القديمة العاصفة المتقلبة بالهوس الساطع فى الظلام (قبل أن تولد ماجدة) حتى يهدم بها عباب الأمواج المتراكبة المليئة ويصلان إلى المرسى» - وواضح هنا أن الصورة هي صورة اللقاء الجنى الذى تتردد تنويعاتها فى القصة أكثر من مرة، فى تقابلات وازدواجات متعددة. وقد خيل للناقد أن فى هذه الفقرة شيئا من التكلف وربما العاطفية المغرقة أيضا، ولست أجادل الآن فى هذا الانطباع الذى تركته الفقرة عند الناقد، فربما كان

صحيحاً أيضاً - من يدري ؟ - ولكنى كنت أحب له أن يربط هذه النغمة - نغمة العباب المتراكب الملىء، بنغمة أخرى قريبة إليها حميمة تتردد فى وعى البنت عندما ترى «الشيخ الأبيض الجلابيب يصبون الماء الدافئ من الزير على جسمها العارى، بالكوز.. ماء ساخناً على جسمها العارى الممدد على البلاط فى طرقة الجامع، والهواء تحسه بارداً على جلدها المكشوف يهب عليها من الباب» .

وكنت أزعـم أن ثم تقارباً حميماً بين «الأب» والشيخ «ذى الجلابيب الأبيض»، وقد حولته الرؤيا - كمعادتها - إلى صورٍ أو نسخ متعددة لشيء واحد، وأن ثم تقابلًا بين هدوء المرسى والتمدد على البلاط، وفى كليهما، وفى النهاية، إحياء باللقاء العضوى الحميم .

على أن هناك، إلى ذلك، وجوهاً أخرى كثيرة للتقارب النغمى بين الأب، والشيخ، ومثذنة الجامع الطويلة القائمة، وأعمدة السرير المنتصبة فى الظلام.. إلى آخر ما هناك.. وإنما أزعـم أن هذه الحيل الحرفية هى لب العمل الفنى، لأنها - إن كانت موفقة الإلهام - تتجاوز حد الصنعة إلى سطوع الرؤيا الفنية . والفنان إذ يتأمل عمله - فى أثناء الخلق وبعد أن ينتهى منه على السواء - خلىق بأن يجد فى هذه المادة كثافة أو ضحولة، واستبصاراً بالموضوع أو زيفاً عنه، وانفتاحاً للبصر أو غفلة عن الرؤية، حسب الأحوال . فإننى ما زلت أزعـم - وأعود بذلك إلى الخواطر التى افتتحت بها هذا التعليق السريع - أن الفنان هو، فى المحل الأول، الناقد الأول لعمله، وأنه إذ ينسج خيوط عمله، فى حرارة الإلهام والخلق الأولى، إنما يقوم فى الوقت نفسه، عن عمد أو عن غير عمد، بإرادته أو رغماً عنه، بعملية تصفية مستمرة وغريزة دائمة، ينخل مادته ويوزنها باستمرار، وينفض «الزوان من الحنطة، كما يجرى التعبير الانجيلي، وينحى عنها الفضول والحشولكى تبقى فى يده المادة الكثيفة الغنية الموحية، وعلى مدى توفيقه فى هذه العملية النقدية - وهى عملية الخلق نفسها - ويصره بها، وصدق إلهامه، يتوقف نجاح العمل الفنى فى يديه .

ليلى الثانية بعد الألف .. لا تنتهى

«كان جابر صاحبى، زمان، أكبر جماعة الصغار فى مدرستنا (النيل الابتدائية) ولكنه من الكبار أيضا، يضع رجلاً هنا ورجلاً هناك. وبعد الامتحانات التى عقدت فى تلك السنة، لأول مرة فى حياتى، تحت خيمة عالية نصبت فى الحوش الكبير ولها فتحات وقماش ملون ومزخرف كقماش شوادير الأفراح والمآتم، قال لى جابر إن عنده سحارة ملائكة بالمجلات والكتب والروايات فقلت له إننى أريد أن أقرأها، كلها، فى الاجازة، فقال لى تعال؛ ووصف لى أين بيتهم.

كان بيتهم فى شارع ١٢ من ناحية كرموز، دخلت من الباب الخشبى من فوق عتبة رخامية ممسوحة، وفوجئت بالسماة فوقى، وكان فى جانب الحوش الذى جرت فيه الفراح من أمامى، فرن موقد جلست أمامه سيّدة بملابس سوداء وطريحة على أطرافها غبار أبيض من الدقيق، تخيز. سألتها عنه فرحبت بى وقالت لى هوانت صاحبه؟ يا أهلا يا ضناى ونانتة بصوت عال، ودخلت معه إلى البيت وكان غرفة واحدة فقط، وكان أبوه راقدا على كنبه، ومغطى بملاء مصنوعة من خرق ملونة مخيطة بعضها إلى بعض ويسعل بشدة، وركع جابر أمام الكنبه وفتح لى غطاء قائما عمودياً يفتح إلى جنب فى بطن الكنبه التى كان يرقد عليها أبوه، وأحسست بحرج شديد ونوع من الإثم. ولكن الرجل العجوز قال لى اتفضل يا بنى خذ اللى انت عايزه دا جابر أخوك وكلمنى عنك كتير ربنا يخليك يا بنى ويديك الصحة انت واللى زيك يا رب يا كريم. ومدّ جابر يده واستخرج أكواماً من الكواكب وكل شىء والدنيا والمصور واللطائف وروايات جرجى زيدان وروكامبول، وجلست على الأرض أمام الكنبه أنتقى منها ما لم أكن قد قرأته من عند الست وهيبة أو عند أصهار خالى سوريال، وتشجعت فمددت يدى أيضا تحت الرجل الراقد بضعف واستسلم، مغمض العينين شاربه الكبير مصفراً تماماً وجهه متهمّ جاف وملئ بالتجاعيد الخشنة، وخرجت يدى برصة ملفوفة بدويارة من أربعة كتب ذات جلدة ورقية خشنة صفراء، والكتاب الأول عليه رسم ساذج الخط ومغور لامرأة جالسة على ركبتيها، تضع فخذيها تحتها، قدمها، فقط، بأصابعها المتجاورة، ظاهرة تحت ثوبها، وإلى جانبها خفا العربى مدبّب الطرف، وهى ترفع ذراعها المحملة بأساور غليظة وتشير بيدها إلى

شيخ له لحية طويلة، مربعة، مفروشة على صدره، مترفع، ظهره إلى وسادة ويسند رأسه إلى يده، أما المرأة فتديها أحدهما قائم ومكور والآخر متهدل ومستدير والحلمتان قائمتان بارزتان منهما، وامرأة أخرى تجلس على البساط وتتنظر إليهما بنظرة رعب.

وقرأت أعلى الرسم ألف ليلة وليلة، بالخط الرقعة، وعندما فككت الدويارة رأيت الصفحة الأولى تقول إنها ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان، وخفق قلبي بشدة. سمعت عنها من الكبار. وتردد جابر في أن يعيرني الكتاب ولكن أغريته بمجموعتي من «عشرين قصة» ورواية سافو، فوافق على أن يعطيني الجزء الأول فقط، وعندما أعيد يعطيني الثاني، وهكذا، عدت إلى البيت أجرى جريا من شارع إلى شارع، في نشوة يطير بها جسمي، حافيا. تخففت من الشبشب أمسكته في يدي، مع الكتاب ومجلات الكواكب، ودخلت البيت بعد أن نفضت رجلي من التراب ولبست الشبشب وأخفيت الكتاب تحت جلابيتي الخفيفة وضمت ذراعي، وفيها المجلات، عليه.

وفي الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التي تطل على اصطبل عربات الحنطور، رقدت على الكنبه الاصطنعولي، جنب مائدتي الرخامية البيضاء المفروشة بالجرائد التي كنت أذاكر عليها دروسي، والجرامفون ذي البوق ورسم الكلب. انزلق قدمي إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.

ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواربها العشرين اللاتي يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل، وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أوتومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولاعبة، أمام سينما محمد علي في شارع فؤاد، وينحسر الفستان الحريري عن فخذيها السمراروين تتفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفرعتني المردة الهائلة تخرج من القمام، وركبت الخيل الحديد تطير على عنان السحاب،

وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر، وانحدرت على السلام الأربعين إلى الأقبية الخفية والسراديب فوجدت القردة والدببة الشبية تعاطى النساء من اللذة ما لم يعرفه بشر، وارتفعت ظهور الجن العمالقة وركبت البساط السحري إلى جزائر الهند والصين، ودرّ صدرى بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطيين كلاباً تلبح وتتغطى منهم الحريم حياءً، والمسحورين حميراً وبغلاً تعتل الأثقال وتدر بأحجار الطواحين الثقيلة فى سيرة معتمة نازلة تحت الأرض والرجال الذين لا ينامون أبداً يضربونها بفروع من خشب الجميز، والزيت يتقطر ويرشح ببطء فى طسوت واسعة جدرانها الصفيح سوداء ولزجة، وعرفت جبّ الخصى بالسكاكين واستلال المحاشم بعقدتها بالحبال وجذع الأنوف وسمل العيون والخوزقة والتنصيص والتشبيح وصبّ الزيت المغلى على الجسم الحى المتنزى وطيران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبرا فى الغيران والآبار والزنازين والحبوس، والعبيد يكّدون وتنقصم ظهورهم فى الوديان والمحاجر والأهوار، والجوارى الرافعات اللاعبات بالدّفّ والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجزائر الماكرين، والصعايدة يحملون شلالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاجات على ظهورهم القوية القضيعة التى لا يكسوها الا خيش شوال مقطوع الجانبين تبرز منهما أذرع عارية سوداء معقّدة العضلات، والبنات الحيات، والبنات الغزلان، والشطّار والعيّار، والعماليق والبطاريق، والقسوس والنصارى بقلانسهم وزنانيرهم وصلبانهم، والسحرة والمجانين، وال دراويش والهائمين، والمجوس عبدة النار، والسود عبدة الأصنام، والقراصنة والربابنة، والقهرمانات والطواشى، والرهبان والمجاهدين والصنّاع والصيّاع والجواهرجية والمزيّنين والحمالين والخلفاء والوزراء وشهباندر التجار، والبنات الصغيرات صدورهن ضيقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمدوّرة البيضاء غير النظيفة.

وعندما عدت تجولت فى شوارع بغداد متذكراً مع هارون الرشيد، وسمعت شجّوا الأغاني مع الموصلى وبراءة القريض، وروعتنى فاجعة البرامكة، وأحسست عنقى فى يد مسرور السيّاف، وذراعى ورجلى مقيدة بالكلايب والجنّازير، وصارعت الأحنّاش والتنانين وفتحت الكنز المرصود عن ذهبٍ وماسٍ ولؤلؤٍ منثور، وأكلت من أصناف الطعوم والمطبوخات والمشويات والحلويات والنقل من لوزٍ وجوزٍ وبندقٍ وزبيب، وحسوت القهوة والشربات والنارنج والنبيد الأصهب كالزعفران، وشممت الآس والياسمين والندرجس والقرنفل، وعجبت من أفعال الرجال فى ثياب النساء والنساء فى زى الرجال المحاربين، وعاشت العفاريث الكفرة والجن المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان

كالشموس وعرائس البحار، والبنات الطيور اللاتي يخلعن ريشهن فاذا لهن حسن يدوخ العقول، كأنهن الحور العين، ونعمت بلمس القمصان البندقية، الذهبية منها والمشمشية والمطرزة بأسلاك الفضة، على نساء لهن شعور كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف كحد السيوف وشفاه كالعقيق أو حب الرمان، وأعناق تلعاء كالعاج وصدور كبلاط الحمام عليها نهود كفحول الرمان أو حقائق المسك والريحان، وخصور مخصرة كأنها من وهم الخيال وبطن كأنها العجين الخمران مكسوة بشقائق النعمان وأكثر بياضاً من المرمر كل عكنة من أعكانها تسع أو قية من دهن اللبان وفككت تكك السراويل المحقودة على فصوص الزمرد والمنقوشة بأشعار الهوى والتدلة والتحريم، فاذا سيقان من رخام دافئ مسنون فوقها كتابان من البلور ناعمة ومريرية واعدة بالنعيم، وأفخاذ كالعمدان ألين من الزبد وأنعم من الحرير، وجلت بيدي في جميع الجهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات والبركات عرفت من أسمائها خان أبي منصور وحبك الجسور والسهم الممشور، وفهمت أسرار البوس والمص والعض والغنج والشهقات واشتعل جسمي بالشرق فتيقظت واشتددت وتوتر البرعم النابض المنتصب، وجلجلت نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلهيب المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسي فلكاً طافياً على الغمر وليس بين أمواج اليم العاتية من طريق، ومازلت أطفو وأغوص.

في غمرات الحمى كنت قد انزلت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأنني أطوف بأعمدة الجرائيت في «منف»، وباحات الرخام في «كورنثة»، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفي، وكأن الترام يتأرجح بي في شارع النبي دانيال، ودخلت إلى عرصة حارة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجها أفواه سباع مكفنة بالنسيقاء، وكنت عارياً وحوالي الجوارى الخود، أراهن وأحسهن ناعمات، مليئات الأجساد ينسبن من بين بدى، ويتثنين، عاريات كاسيات في غلالات من الخز الموصلي، سوداء وشفافة وفضية وهفافة ومطرزة بالذهب البندقى اللين ومفوفة بوشى مشمشى دقيق الخروم، وكن كثيرات ومتعددات وواحديات، يختفين ويظهرن، يتخطرن مقبلات على ويرغن، كالنعام، يهب بهن هواء حار فينحسر النسيج السلسال عن أثدائهن مكورة ومخرطة وقائمة ولدنة وكبيرة وتفيض عن اليدين وصغيرة وصلبة القوام، لكل منها نبقته في لون العنبر، أو عنبته الطويلة المترعة بلون اللبيذ، بطونهن مقببة من عاج لدن جسدى بحث، وأطرافهن تتموج وتسبح في لجة هادئة كثيفة لا أراها ولكن مائيتها تغمرني، وكن ضارعات وشرسات ومطارعات

ونوافر وحائرات وهائمات في غسقٍ محمرٍ يسيل كأنه يترك عليهن زبداً داكناً وينسرب رقراقاً برغوة ذائبة على اللحم الأنثوي المبتل الحي بحياة غريبة وأجنبية لكنها حميمة وثيقة القربى، في داخلي، وكان الدم يضرب في جسمي ويدور جائشاً ومتقلبا في كل جوارحي، وكنت أعرف مع ذلك أن السيف هنا، مشرعاً سلاحه القاطع المخوف، ولكني لا أراه، وكنت أعرف أن التي تتجاوز الجدار منهن إنما تعبره إلى ساحة مقتلها، وأن أجسامهن المشتهاة تسقط صريعة الضربة المصمية، وكان لضربات السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطام جافة، ومنظمة الايقاع، رتيبة، ومازلن يظهرن لي، ويختفين مني، الرعب والشهوة والغضب والرحمة لجج طامية ملنظمة في يقظتي، متوترا، مطعونا، ساقطا على سريري منهوك الأوصال.

وهأنذا أتيقظ في ليل حلمي الذي لا ينتهي، في الليلة الثانية بعد الألف، لا يكاد الوسن يجرؤ على اقتحام روحي، مهما صاح الديك مرة ومرتين وثلاثا، ودقت نواقيس الخذلان والنكول عن عهدكم قطعنها على نفسي ونكثت، أمي اليقظة في شوارع وحواري بغداد التي لا تنام؟ أم هي اليقظة تحت بوابة المتولّى وتحت سفوح جامع الحاكم بأمر الله، على رائحة كيّمان الليمون الصاعدة كالثلل تغعم حواسي وكأنها جبال القرنفل والزعفران؟ أم هي اليقظة في حريق الأخيلة التي تطوف بي، في آخر العمر، ولا تنجاب؟

يقظة مزيرة.

ولكني عرفت، في أعطاف ليالي الألف وليلة واحدة، من صنوف الهوى القدسي الحوشي ما لا يحلم به بشر، على سفوح وهاد الجزيرة السحرية في «الشعري اليمانية». قهرت العفريت راكب كتفي الذي أحاط عنقي بساقية الضاريتين عظامهما كالكلايات، لا بأنني سقيته الخمر المخدرة، بل بأنني سكبت في قلبي أنا سلافة نشوات لم يهنز لها قلب من قبل، نمت مع شهر زاد التي لا ينفد سحرها ولا تنقضي لها حكايات، لا تنقضي، أروع حظايا العصر مفاتن وأملأهن بحلقة عشق الرجال، وعرفت معها قسوة الناي وعزيف الجان وتعاويد السر التي فرحتني بالتهلكة طواعية، إلهية صوتها لا نظير لقيمتها، قالت لي بكل شجوها وشهوتها بكل شوقها وشقوتها إنها الآن ليست وحدها،

فلماذا ظلتُ أنا وحيدا ولماذا كلما ازداد لهجى بها ازداد خرسى وكلما شذرت وتفجرت وجدت أن العى محيق بى، لا لا لا، قد تكسرت قضبانى أى شهر زاد إيزيس رحمة خضرة لئده رامة نعمة ذات السبعة أقنعة السبعة غلالات فى أيتكن يتعين عشقى. حورياتى السبع المحلقات فى أصقاع سماء روحى متكثرات وواحدية فذة فردانية. شهر زاد التى رأيتها - ألم أراها؟ - وقد عاينت منها فنون رقصها وشؤونها، قالت لنا بلسان مبين فصيح: هل هذا مليح؟ قلنا نعم يا ست الملاح كل ما تفعلين مليح ثم قالت وهذا الذى أعمله أحسن منه يا سيادى وضمت ذراعيها على فاذا هما جناحان عريضان لهما ريش كثيف سواده وحى حريرى ناعم الأهداب، وما كدت أجد نفسى فى حضنها الوثير حتى فردتئها وطارت منى، وصارت على قمة شجرة النبق العتيقة ثم قالت: فاذا جاء العاشق المسكين وطالت عليه أيام الفراق واشتهى القرب والعناق - ألم تطل أيام الفرقة والنأى بما فيه الكفاية؟ ألم أتمزق من شهوة عناقٍ مستحيل، بما فيه الكفاية، بما فيه الكفاية؟ - وعصفت به زوبعة الأشواق فليات إلى يجدنى فى جزائر واق الرواق. هأنذا أخوض غمرات البحار وأجوب الآفاق ومامن مرسى لى، رقص الأطياف حولى، مثل راقصى ماتيس، وليس ثم تلاقى.

فى حرّ ظهر الطرانة، وفى ليلها السخن، وتحت حفيف شجرة النبق، وبعد أن وجدت ثلاثة أجزاء من ألف ليلة وليلة، من غير غلاف، بين كتب الترانيم وتعليم اللغة القبطية والإنجيل، وجزءاً واحداً من الأغاني، عند جدى أرسانيوس، كنت أقرأها - ليس فقط لأنه لم يكمن ثم غيرها، بل أساساً لسحرها الذى لا نفاذ له - وكانت تقرأها، لابن عم جدى، أسعد أفندى، بصوت مهتز ولكنه واثق، أختى عايده، قرينتى، ذاتى الأخرى، ال «كاهن» التى لم تفارقنى والتى مازلت أبكيها بعد موتها بخمسين سنة.

وفى حارة منشعبة عن شارع المعز العريق قال لى بائع الكتب القديمة، وكراريس التلاميذ، والحلوى القديمة فى البرطمانات الزجاجية العتيقة، مدورة الجسوم متربة الزجاج:

- البية يشتغل فى الإذاعة؟

لم يكن التليفزيون قد هاجمنا بعد، وكان صوت زوزو نبيل الشجى يملأ أرواح حوارى القاهرة المعزية بموسيقاه الأنثوية المغوية.

قلت له: آه.

قال: بتكتب لهم حاجة؟

قلت، مكرراً نفسي على نحو ممل: آه.

قال: أما أنا عندي لك حنة كتاب. لُقطة يا بيه.

وصعد على سلم خشبي أسنده إلى حائط في غور عتمة الدكان، ومد يده إلى السندرة، الغاصة بالكراكيب، أليست هذه نفسها حركة يد جابر صديق الاسكندرية الذي بادت أيامه، ولا تبديد؟

ونزل ومعه ثلاثة أجزاء من ألف ليلة وليلة - من غير غلاف - ثلاثة فقط مرة أخرى؟ أهذه رقية سحرية من رقى شهر زاد؟ - مطبوعة على الحجر بالمطبعة العامرة الشرفية التي مركزها بشارع الخرنفش بمصر المحمية سنة ١٣٢١ هجرية على صاحبها أفضل الصلاة، وأزكى التحية، ومحل مبيعه بمكتبة ملتزمه حضرة الشيخ أحمد على المليجي الكتبي الشهير بجوار الأزهر المنير، وكان جزؤها الثالث ينتهي بصفحات ممزقة، أما الجزء الرابع فما زلت أفنقه - كم من أجزاء الحياة مضت، لم تتحقق قط، وأفنقدها؟ - ولم أساوم الرجل الطيب، قال - بجنيته واحد بس يا بيه قلت: اتفضل يا معلم من عيني الاتنين قال: تسلم عينيك يا بيه، حلال عليك والنبى.

جلدت الأجزاء الثلاثة الثمينة بجلدة من الورق البنى المموج وطلبت من المجلد أن يطبع على الكعب، بالخط النسخ المذهب ألف ليلة وليلة، فقط.

حملت الكتاب إلى أصدقائي وأحبائي في باريس ولندن وموسكو، وقد طبع بغاية الاتقان، وصحح بقدر الامكان، وذلك بالمطبعة السعيدية على نفقة مكتبتها التي مركزها بشارع الصنادقية بجوار الأزهر الشريف إدارة حضرة سعيد أفندي على الخصوصي، ولاح بدر تمامه وفاح حسن ختامه في أوائل شهر جماد الأول سنة ١٣٥٧ هجرية، وهو طبق الأصل من الكتاب الذي قرأته وعشقتة وتيقظت عليه حواسي في الاسكندرية في العام ١٩٣٦، في غيط العنب الزاهرة الغابرة حياً الله ذكراها وطيب مثواها.

مما يكرب المرء كثيراً، حقيقة، أنه يحتاج إلى تأكيد النوافل. ألم تبدع الثقافة العربية على طول تاريخها كتباً قلّائل تعتبرها، بالتأكيد، «كتبها»، بالذات، وليس بالعرض، كما يسلم بذلك العالم كله؟ وليكن من هذه الكتب كتاب «شعبي». إن سرّ عبقرية الشعوب أخفى وأعمق وأصدق، والتراث الشعبي أذهب غوراً في أعماقنا جميعاً. حكايات جدتي وخالتي على سطح بيتنا في غيط العنب، في الليالي القمرية، تحت سماء الاسكندرية الصافية عميقة الزرقة، هي حكايات شهر زاد محكية بلغة الأم، باللغة الأم.

هل يتصور يوماً أن تنفى «الأوديسة»، أو أن توصم، «الرمایانا»، لأى سبب كان؟ فلماذا تُهاجم - وقد هوجمت - «ألف ليلة وليلة»، فى مصر، مصر العريقة، المتسامحة، التى طالما احتضنت النقائض وأذايتها فى دفء صدرها الخصيب؟ مصر بالذات، التى ابتعثت - على نحو ما «ألف ليلة وليلة»، وأحييتها من جديد، بطبعة بولاق الشهيرة.

يكاد يكون السبب عَرَضياً.

ولكن قاضياً عدلاً مستنيراً الأفق وضاء الرؤية قد أطلق شهر زاد من حبسها، ولم تحرق «ألف ليلة وليلة»، قط فى شوارع القاهرة، كما أشيع، بل مازالت تستضيء بها أرواحنا، كما استضاءت ألف عام، نحتاج اليوم إلى مثل هذه الاستنارة، فى غيابات الظلام التى تحاصرنا، لكنها لن تغلبنا قط على أمرنا.

علينا أن نسلم بحزن الآن، ولكن بثقة، أن الثقافة العربية فى عزّها، ثقافة إقبال على الحياة واحتفاء بها. وما تسميه «التراث»، وهو ليس مجرد قطع متحفية جامدة بل عناصر حياة فعالة، يفيض بشواهد الحب للمتعة والتفجر بالحياة. فما أبعد ذلك عما يسميه المتزمتون بالفجور. أما إفساد الأخلاق، كما يزعم المنافقون الصخابون فليس إلا قناعاً للقمع، والموت، ونذيراً بسرّيان للفساد والعطب والانحلال.

التعامل مع الجنس طوال فترة ازدهار الثقافة العربية كان بسيطاً، وصريحاً، وإيجابياً، وخلاقاً على طول تاريخ ازدهارها، كما أكرر، بل حتى جاء الانجليز بقانون مطبوعاتهم سئ السمعة الذى سار على درب النفاق الفيكتورى والتحشّم الزائف.

لم يكن ذلك على مستوى الإبداع الشعبي فقط. أنظر الجاحظ، والأصفهاني، والمبرد وابن عبد ربه، فقط، ومن بين كثيرين، ما أعظم حريتهم، وبساطتهم، وصراحتهم، هنا في هذه المنطقة بالتحديد. وذلك لأن الجنس - ولنقلها بوضوح - قيمة أساسية من قيم الحياة، في مواجهة الكبت والتزمت، أى في مواجهة البلى والتحلل والموت. الحرية في مواجهة القهر. الحياة في مواجهة القمع.

تأكيد قيمة ألف ليلة وليلة، من النوافل. أعلينا أن نعود بلا توقف لإثبات البديهيات؟

أما عندي، كاتباً وروائياً، فقد أنضجتنى منذ فجر اليقظة الأولى، وسحرتنى. وامتزجت بحلمى، ودمى، وكتابتى.

سحر الكتابة الدائرية، ورؤى الأزمان الأخرى، وأحلام المستحيل، وتهدم مواصفات النظر اليومي المحدود أمام انفساح آفاق غير محدودة، ولغة الطقوس، والاحتفاء بالعشق، قدسياً وحسياً فى آن، ومجالد التناين فى التحام صراع الجسم، والحكاية التى تولد حكاية التى تولد حكاية بلا نهاية فى قلب إطار دائرى مما يوحى بحس اللانهائى - كما هو الشأن فى الممنمات والمثمنات والدائريات التى لا بداية لها ولا نهاية فى أرابيسك الذاكرة ورقش السعى الصوفى إلى ما هو غير محدود - هذه بعض فضائل ألف ليلة وليلة، على، وعلى كتابتى.

أما إعلاء قيمة الحياة (ألم تحك شهر زاد حكاياتها لكى تبقى على عذارى المملكة بمنجاة من قهر الموت النهائى؟) وتأكيد مجد الخيال، وكشف أن الأرض السفلية الخشنة - وبحورها المظلمة التى بلا حدود أيضاً - معمورة كلها بالسحر، هذا الشعر السرى الخفى فى ألف ليلة وليلة، ... هذه كلها من فضائل هذا الكنز المرصود لنا، ولكل أحد.

أما عندي، عند هذا الطفل الذى أصبح رجلاً بالضبط عندما احتضنت روحه ألف ليلة وليلة وتيقظ جسمه على شبقها، وأخذها إلى دخيلة وجدانه لكى لا تبارحه حتى آخر لحظة، فهو يعيشها مازال - كما عاشها - ليس فقط باعتبارها كتاب عجائب، وكتاباً عجيباً فى آن - وهو صحيح - بل باعتبارها أولاً وأساساً حياة مليئة، غنية، وكثيرة.

عند هذا الطفل الذى كنت - ولعلنى مازلته - فان البعد الحلمى الفانتازى والشعري أساساً، هو

ألف ليلة وليلة، وليس على الإطلاق باعتبارها شيئاً قد دالّ وانقضى، ولا باعتبارها كتاب تجار
ولصوص ومكايد النساء وحيل السحرة وغرائب أفعال الحيوان والجان.

ولكن هناك في ألف ليلة وليلة، - كيف يمكن أن نغفل أو ننكر؟ - بعداً آخر، هو بُعد القهر،
والفقر المدقع، والطغيان والعسف.. بُعد الرعب والحيف والجور الذي لا يطاق.

لذلك، ربما، كانت النصوص التي استلهمت فيها ألف ليلة وليلة، وقطرتها، وكثفتها - بقدر
ما كان في الإمكان - في «تراثها زعفران» التي قد يصح على سبيل الشطح أن أسميها ألف ليلة وليلة
اسكندرانية، وفي «حجارة بوبيلو» وغيرها، نصوصاً تستند أيضاً إلى هذا البعد من البشاعة والفرع،
مأخوذاً في سياق واقعي أرضي، سياق الاسكندرية أو الطرانة، في الثلاثينات.

لقد وجدت هنا تكاملاً لا تناقضاً، واندماجاً لا انفصلاً، واتساقاً لا تناقضاً. أليس الظلام وجهاً
آخر للنور؟

إن طقوس ألف ليلة وليلة، هي أيضاً طقوس اللقانة، والعبور من عمر إلى عمر، ومن مرحلة
إلى أخرى، من البراءة إلى المعرفة، من البكارة الغمر إلى الحنكة والمرارة والنشوة معاً، ولهذا السبب
فيما أتصور، ليس هناك في ألف ليلة وليلة، بطل واحد ولا «شخصيات» من طراز شخصيات
الروايات التقليدية التي عرفناها فيما بعد.

ومن ثم فإننا «نحن» - و«أنا» - هم أبطالها وشخصياتها، نحن، وأنا، نتوحد كما نتوحد في
الأساطير الباقية، بحسن البصري، والسندباد، والبنات البجعات، والجنّ والهوريات، وطيور الرخ التي
تملأ أجنتها آفاق السماء.

حول ميخائيل ودون كيشوت: تساوق؟

فى «رامه والتنين» و «الزمن الآخر»، وهما وجهان لأيقونة ثلاثية أرباعية، ربما، فى سبيلها بعد - للاكتمال، نداءً موضوع لإمرأة فيديقة متعددة الأتعة «مازلت أناديك رامة.. أنيما.. ماندا.. امرأتى.. مينائى.. مغارتى.. كيمى.. منامى.. يا منت الرؤوم يا مؤوت زوجة آمون.. يامعت مرأتى.. كرامتى.. مريم المملوءة بالنعمة.. ديمتير المدفونة يطر فمها المبلول بالمن والرحمة.. رجمها المتهوم إلى المنى والمحكوم عليه بمدار الموت ومباهج الاحتدام.. يا أم الصقر.. أم الصبر.. أم الياسمين الذهبية المهتزة على المياه.. رامة..، وهو نداء له صدى قبيل نهاية «الزمن الآخر» : «ماريا، ماريا، يا رؤوم، يا من سقيت لبن الأمجاد جميعا، مرارة انهما رحبك المدرار مريئة وسائغة السلسال، هى المن والسلوى أنت امرأة المرأتين، الساطعة والسوداء، كليهما..»

فهل هما «مرأتان»، لأن هذه المرأة ليست مؤلّهة، على رغم ألوهيتها المطلقة، بل هى أرضية، أيضاً وأساساً، أرضية صراع.

أما هذا النداء - المتصل - الذى لا يعرف قط إن كانت له ثم إجابة - فهو رجعة وتحقق فى آن، من هذا الذى يقول لها: «هل تعرفين يا حبيبتى أن الملاك ميخائيل هو شفيعى، وسميى، وملاكى الحارس؟... قال لها: كنت فى صغرى يصنعون لى الفطير فى عيدى، عيد الملاك ميخائيل، كبير الملائكة،، وقائد جنود السماء، بسيفه ذى الحدين. وعندما أكل الفطير المنقوش بالكلمات القبطية القديمة، اللامع الوجه بالزيت، أراه، ملاكى وحارسى وشقيى، بدرعه الفضية، ورمحه الطويل، يهجم، ويقتل كل الأكاذيب وكل الشياطين المتزاحمة فى الظلام..»

أما أن «الفارس ذا المحيا الحزين، يتخايل وراء الدرع الفضية لهذا التجلى السماهى، بعد القربان، فإن رامة هى التى أدركته - عبر إدراك ميخائيل الذى بصوته وحده يقال كل شىء، ويقول هو إنه لا شىء يقال، أو يمكن أن يقال:

«كانت قد قالت له: يا روجى على دون كيشوت. أحبه. أحب كل شئ فيه. الشيخ الذى لا يريد أن يسقط رمحاً تركه فى يده عصر غابر.

تجمع صورته وتمائيله الخشبية والحديدية والشارات المعدنية البيضاء المنقوشة عليها ملامحه الحادة. وتجمع أيضا تجسدياته، وأحلامه المهدورة. سأل نفسه قلعا: هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء؟ نعم، العدل مستحيل، الحب مستحيل. فهل يمكن أن أقبل؟ هل يمكن أن أسلم؟».

ثم يعود الفارس فى تضاعيف تذكّر استحضار دائم ومائل، إلى ميخائيل:

«كانت قد قالت له: لا يفتتنى أكثر من دون كيشوته، يا حبيبى عليه.. يتعثّر، ويتلعثم: ويفشل، وأحبه. يخرج بكل جد، وكل سذاجة، لمقاتلة لاشئ.. لا يعرف طول الوقت أنه راحت عليه، وأيامه ولت. هل تعرف اننى من اتباع عقيدة دون كيشوته، وطوقسه الأبدية؟».

فى الزمن الآخر، يقول ميخائيل مرة: رمح دون كيشوت المثلوم، فى يد دون جوان واحدٍ العشق.. ويقول، مرة: «دون كيشوت مازال».

على الرغم من الأقنعة - التجليات المتعددة فى «رامة والتنين» - «الزمن الآخر»، فهناك، على الأقل، شريان دون كيشوتى يضرب فى صلب الرواية، ويعمل فى الشخصية، الفارس القديم المتجدد أبدا يفيض دائما بعرام بحره الزاخر المتلاطم، وما من شك فى أن ميخائيل والعمل الذى يحيا فيه، قد الثابا بقطرات على الأقل من خير دون كيشوت وموج جماحه. وعندما يقول ميخائيل: «قيل لى أيضا أن مياه النيل لا تفيض أبدا إلا عندما ينزل الملاك ميخائيل، فى ليلة عيده، على أرض مصر، ويبكى»، فإن ذلك قد يصدق أيضا فى أنه لولا أن نزل دون كيشوت على أرضنا، فلعل مياه رامة وميخائيل كانت - على الأقل - تغدو أقل جيشانا، وأخرج إلى كثافة ما.

ربما كان هذا أحد الأسباب التى تلجئنى إلى تأويل ميخائيل بدون كيشوت. (وسأقفز، بسرعة، هنا، على تلك الهوة التى تتربص بأى كاتب يتجاسر على تأويل عمله. أليست هناك مسأمة ما بأن على الكاتب أن يصمت بمجرد أن يضع القلم؟ فهل يكون من أعذارى أننى لم أضع القلم تماما، وأن

هذه التأمّلات قد تكون أيضا من تخطيطات مسوّدة لنصّ مازال مفتوحا - فى ظنى على الأقل؟

إدراك ميخائيل لنفسه، فى لحظة تجليه لنفسه من وراء دون كيشوت، إدراك ملتبس بالسؤال ومضروب بالتفارق فى آن، قبول وإنكار معا، تكريس فى مستوى أول وتجديف ملتاع ملتبان أحدهما بالآخر: «هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء؟ نعم، العدل مستحيل، الحب مستحيل. فهل يمكن أن أقبل؟ هل يمكن أن أسلم؟

أما ادراك رامة لميخائيل، عبر دون كيشوت (وهو إدراك يقدّمة لنا، طول الوقت، ميخائيل) فهو شديد الوضوح، قاسٍ وحانٍ معا، عارف بما يكاد يشفى على المعرفة الغنوصية (لأنها معرفة العشق) وأرضى بما يكاد يشفى على السخرية، وهو إدراك أكثر تعقيدا لأنه أكبر مقدرة على التنبؤ، ولكن إذا كان هذا الإدراك يملك الإجابة - كما يلوح - فإنه موضوع دائما أمام سؤال لا إجابة عليه. لأننا لا نعرف رامة أبدا - ولو لحظة واحدة - إلا من خلال ميخائيل، وكأن السؤال، دائما، هو الإجابة الوحيدة الممكنة.

إذا كان هذا صحيحا، فإنه لن يكون أمرا يتعلق بتقنية ما، فقط. ذلك أن وعى ميخائيل لنفسه يبدو، دائما، مشروطا بالسؤال. أما وعيه برامة، على ما فيه من أسئلة لا نهاية لها، فهو موضوع، مقرر، ونهائى، وواحد عبر تجليات لا يكاد ينتهى تعددها. وهو وعى لا صلة له بالامتلاك، لأنه يعرف أنه مهما لجّ به الوجد ومهما شطت المجاهدة فإنه غير قادر على امتلاك إلهه، ورامة تؤكد له ذلك عندما تقول له: «نحن لسنا قديسين، كلانا». وإذا كان هو يدرك مدى عوزه للقداسة، ويمضيه إدراكه، فإن سياق القداسة كله، عنده، ليس واردا فى وعيه بهذه المرأة المثبّنة دائما فى كل لحظة كمرأة المنقبة دائما فى كل لحظة كمرأة، معا.

وعندما يقول دون كيشوت، السلف العظيم:

«اسمها دولسينيا، ... جمالها يفوق كل ما للبشر إذ فيها تتحقّق كل خصائص الجمال المستحيلة.. فى الوقت الذى يعرف فيه تماما أنها أرضية تماما، ألا يصح، على نحو ما، أن رامة - على الأقل فى وعى ميخائيل - تنتمى أيضا إلى هذه المرأة التى تفوق كل ما للبشر، بينما هى خشة كالأرض، دمها ولحمها من دم الأرض ولحمها؟

إذا كان ميخائيل منشقاً على ذاته، طول الوقت، وهو يقول:

«هى على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة، فلا وجود لدون كيشوت إلا بسانشو بانزا. فهل شططت كثيراً جداً عندما ذكرتني واحدةً القديس التليبس هذه بالحسين بن منصور: «حجودى فيك تقديس، وعقلى فيك تهويس. فمن آدم إلّاك، ومن فى البعد إبليس؟». ليست ميتافيزيقا العلاج هنا هى المناط، بل التباس مطلق النقاىض فى نور ساطع الحلقة.

كل أميرة فى «دون كيشوت»، وعند دون كيشوت هى مطلقّة وكاملة وتفوق كل ما للبشر، مارسيللا ولوسيندا وزورايدا وكلارا، وكأنما تجمعهن كلهن دولسنيا. وكلهن إلهية، اذا لم تكن، فى نهاية الأمر، إلهة. لكن دوليسينيا وحدها، لأنها الجامعة، هى الملتبسة ولا أقول المزدوجة.

إشكالية تأليه المرأة هنا تتأتى، ربما عن اختلاف معين فى المرجع، وعن وجه من أوجه تساوق معين فى الاستجابة لهذا المرجع - بغض النظر تماماً عن الموقع المحتمل لمثل هذه الإشكالية فى سياق التاريخ الأدبى لجنس أدبى ما.

فإذا كان المرجع الذى تقوم «دون كيشوت» عليه، وتنجح نجاحها المعروف فى دحضه - لا فى نفيه - هو جسم حكايات الفروسية والبطولة القروسطية بما يعمره من مرده وسحرة وشياطين وما يلهمه من حب تقديسى للمرأة، وولاء قاطع لخير ما ساطع ومبين وانخراط حاسم ضد شر ما لا يقل سطوعاً وإبانة، لا تتبدى كلها إلا فى لغة طقسية مكرسة تشفى على وتتقاطع أحياناً مع الرقى والتعازيم، فلعل المرجع الذى تقوم ثنائية رامة وميخائيل عليه ولعلها تنجح فى ابتعائه وإعادة تصيغه هو جسم أساطير الخصب والشبق بما تغص به من تشكلات متداخلة ومتحورة لسطوة أنثوية قاهرة ومنصاعة معاً، متطلبة ومعتاء بما لا يكاد يحدّ - بشرط التعريف - فى الجانبين معاً، مقدسة وملوثة فى آن وبلا انفصال.

ومن غير أية جرأة على مقارنة من أى نوع، أميل إلى اليقين بأن «دون كيشوت» لم تنف الجسم الأسطورى الذى قامت به، وعليه، بل تمثلته وعندما دحضته نهائياً فلأنها فى الوقت نفسه قد تبنته نهائياً. وفى ثنائية رامة وميخائيل فقد استحال كل جسم أساطير الخصب والجنس ليصبح كأنما

هو من جسم رامة نفسها، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصراً له وغاص فيه الآن وعاش فيه، بتجلياته الكثيرة، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالة أية إحالة إلى زمن ما. أو هذا على الأقل ما يقوله (وما يقوله لى) تقريباً بالنص.

بل هو يعيش جسم الاسطورة هذا، ملتحمًا بجسم حبيبته «الأسطوري»، باعتباره، بنصه: «واقعة حسية يومية صريحة مباشرة ليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا إحياءات أخرى...».

فليس ميخائيل (في زعم نفسه عن نفسه الذي يمكن أن نوافق عليه في النهاية) كائناً محلياً خيالياً، مصنوعاً من شطحات وسبحات، فقط، هو أيضاً أرضي، ورجلاه مغروزتان في طين الواقع وطين الجسد، هو حريص أكثر مما ينبغي أحياناً أن يضغط على «الرومانتيكيته»، فإذا وفرت حبيبته عليه عناء السخرية من رومانتيكيته لم يوفر هو هذا العناء على نفسه كلما استطاع إلى ذلك سبيلاً. أقرب هو من سلفه الذي وصِفَ بأنه ينتمى إلى هذا العالم، وأن عليه أن ينتصر بقوة سلاحه وبقوة حبه، في هذا العالم، لا في عالم آخر، ولكنه في كل مرة ينهزم - على هذه الأرض - ويبلو محن هذه الأرض كما يبلو حسه بهذه الهزيمة. واضح أنني لا أريد أن أقرب هنا من تحليل نفسي ما بل أسعى إلى مقارنة طبيعة التجربة، ومن ثم فإن «جنون» دون كيشوت (هذا «الجنون» الذي لا ينفصل عن حكمة وحصافة نادرة) لا يقبل أن يكون خلافاً في توازن نفسي ما، بل هو أساساً عنصر التصحيح في مقابل حمق العالم وشره.

أظن أنه من المسلّم به أن أوهام «دون كيشوت» ليست رؤى هلاسية من نتائج عقل مريض. هي ليست بالتالي مجرد حيلة فنية مستخدمة ببراعة: طواحين الهواء هي مرده حقاً وصدقاً، وقطعان الغنم جيوش مجيشة، والخانات الرثة قلاع حصينة، وطاسة الحلاق هي خوذة مامبرينو المنيع، وفرع الشجرة رمح قادر نفاذ، وعندما يقول دون كيشوت: «... يمكن القول بأن الفروسية، كالحب، تضع كل الأشياء، على مستوى واحد، يعيد ميخائيل نفس الخبرة، على مستوى ما، عندما يقول أن أية لحظة من لحظات الحياة لا فارق فيها بين الأوهام، والذكريات، والوقائع. الثلاثة، مجتمعة، لا تنفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الواقع، كلها موضوعة على مستوى واحد من الوجود، مستوى واحد من الفاعلية، مستوى واحد من الحضور الدائم.

هنا ينتفى الفارق بين الحلم والذكرى والواقعة، بين الأسطورة التراثية، والأسطورة المعاشة، ينتفى لأنه لم يكن قائماً قط، لأن الوجود «فى نسق ضوئى موسيقى» لا يقبل مواضعة هذا التفارق بين مقومات أقنومية غير متفارقة أصلاً.

وفى ظنى أن ميخائيل عندما يقول: «.. الحياة - فى النهاية - لا تصنع بل توجد، فهو لا يقرر قضية فقط بل يبرح، أساساً، بإيمان - إيمان فنى أولاً.

إذا كانت عرامة التدفق الطوفانى الزاخر هى وسيلة سيرفانتيس لإقامة هذا الوجود - لا لصنعه - فلعل الوسيلة التى قامت فى ثنائية رامة وميخائيل هى الجملة، والكلمة، والحرف.

ولعل هذه الوسيلة هى التى تجعل فى ثنائية ميخائيل ورامة كسراً لمواضعات الرواية التقليدية العربية وخلافاً أساسياً عن الروايات «الطليعية، العربية»، كما تجعلها غريبة عما صنعه مجمل التراث الروائى الغربى، بما فيه التراث الحدائى، ولعله من المشروع هنا أن يقال إن تجاوز الجنس الأدبى ليس مفارقة كاملة على أى حال وإنه كان لابد أن يوجد التراث الأدبى لكى يستوعب، ويدحض، ويتجاوز.

أتصور مع ذلك أن عملى، مهما كان فيه من اعتصار لتراث الجنس الروائى - الغربى أساساً فى ظنى - منتمٍ، من حيث التقنية، بوشائج حيوية إلى الثقافة العربية، وإلى التراث العربى، حيث للجملة، للكلمة، للحرف، سيادة تكاد تكون مطلقة، وأظن أن التراث هنا - كذلك - واقعة حسية صريحة مباشرة ومعاشة. هل يسمح لى بأن أورد نصاً هنا، مهما كان مقتطعاً ومنترعاً فلعل له وجوداً وحياة، لا أقول لأنه يلخص بل ربما لأنه يقطر طبيعة التجربة الفنية والإنسانية معا فى ثنائية ميخائيل ورامة:

«قال: أريد أن أبتسم من هذا كله. ولا أستطيع - تماماً - أن أبتسم منه.

وعلى الرغم من دغلة الغضب المتوغلة فى مغاورى وعلى الرغم من غابة الغيلان المراوغة فان غنة غوايتك لا تغادرني مغممة بأغنيات غامضة المغزى، غوائل الغلة قد غدت أضغاث لغو غابر، وغاشية غبش الغمر قد غابت فى غضون غرارة لها نغمات الملاغة، بغى طغمة مغانيك يغلنى، غرامى فيك غلواء وطغيان غريم ليس غريباً ولا يغيب عنى بل موغل فى أغوارى. أصغر

إلى غنج أغاريدك الغزلة وإلى دغدغة الغيد في غلالتك، أفعم ثغرك الرغد، وفي مناغاتك غفران لكل النزغات والمغامز، بزغ الغراس المغرورق في غيطاني، غاضت الغيامات وغار الغي وتغصن الغضا، في غمضي غدائرك المغدودة على غيصتك الغناء، غصونا غصرة سابعة على غصونة الردغة الغمقة ألغ فيها وأوغل في غسق الغلظة، الغدق يغمرنى فأغص برغرة الغطاس في الغدير الغض الغمرات، وهانذا غائب في المثل، ومائل في الغياب.

وكانما بسحر الحرف يريد ميخائيل أن يدرك هذه التجربة وأن يقيم بهذا الإدراك، بل الإدراك، وجوداً، سبع مرات عدداً، كأنما يفارق جسم التجربة - تماماً - وهو في كبد حشاها الحي، ومرات كثيرة يناوش الرقبة بالحرف، وينوش جسدها وكأنما لا ينال منه شيئاً.

أظن أن من الأسلاف الكتابية العربية تمييزاً، لهذا النوع من الكتابة، المقامة (بما فيها على الأخص من جناس وتضمن، وهكذا)، والمخاطبات والمجاهدات الصرفية (بما فيها من وجد وسعي للتماهي مع الإله وعشق للجسد - الحرف وهكذا). والغرائبيات الشعبية وحواديتها المتقطعة المتراسلة معاً، وكذلك الموسوعات التجميعية، وغيرها.

على أنني في النهاية لا أريد أن أمضي على هذا التحرف فيما يبدو أنه منهج للمواجهة الظاهرية أو تمرين في الأدب المقارن أشك كثيراً في قيمته على أي حال، وإنما المسعى هو استبصار ما، على ضوء خبرة كتابية شخصية، بآخر الملحميين الملتبسين، وأول التراجيديين الملتبسين، وكيف يمكن أن يبدو هذا الاستبصار في ضوء ثقافة مغايرة ومتواشجة بعمق حيوي في آن.

يبدو الزمن الآخر في دون كيشوت هو زمن الايمان، زمن المطلق فيما وراء الظاهرة، زمن قوة رموز العالم التي هي مرآة عملاقة، وشرّ قابل للمحق، وحسن يفرق كل ما للبشر، وهو زمن متراوح، كتابيا، يعطى لنا من خلال «جنون» دون كيشوت، معدلاً أو متقابلاً مع واقعية سانكو بانزا، وارتطامات الكوميديا الواقعية المشفية على «الفارس» الهزلي الصراح، مرة، ويعطى لنا مرة أخرى من خلال حكايات الحب الكامل الصفاء، الكامل الأخروية، في قصص كاردينيو ولوسيندا، وكريزوستوم ومارسيلا، والكابتن الأسمر وزورايدا وهكذا، حيث، يتبنى الزمن الآخر، هنا، ويتمثل، دون شرط، دون تحفظ، دون تعديل، لأنه زمن مائل، ودائم، ولا يلحقه مضي ولا قدوم، والحب -

الذى يضع كل شئ على نفس المستوى - ماسة نأرها غير قابلة للكسر ولا للعتمة، موضوعة في الأخرية الكاملة.

ليس الزمن الآخر مقولة فلسفية أو ظاهرة سيكلوجية، أظنه، ببساطة، قيمة كتابة، يعنى قيمة وجود يسعى إلى نفي العرضية والعبور والآنية المتقلبة بينما هو يحتويها، ويدحضها بينما لا سبيل إلى معرفته إلا بها.

وما تزال تتكرر من ميخائيل: «لم يحدث شئ من هذا كله، ثم «هذا كله قد حدث بالفعل».

الساحر الشرير الذى يمسح قلاع دون كيشوت ومرثته وجيوشه يلزم ميخائيل أيضا على نحو ما، وما يزال يحيل الأشياء إلى «واقع رث بال» إلى حكاية مكرورة بالية. وما زال يلج عليه: «كل شئ قد قيل.. «ما من شئ يمكن أن يقال، بعد». ولكنه يقال، بعد ذلك ومع ذلك، ويمكن احتمال عجز العي والحصر والاستحالة.

مقدرة دون كيشوت هى مقدرة احتمال العجز، وهى مقدرة أشق بكثير من مقدرة الإيمان (مع ما لهذه الجملة من تأويلات وما تأثيره من قضايا). من ناحية أخرى. هل تقول لنا «دون كيشوت، أنها أكبر من المقدرة على الفعل، وعلى إنفاذ الإرادة؟»

وهل ميخائيل دون كيشوتى حقا عندما يعدد رقية القهر والشر الشامل:

«قال ميخائيل لنفسه: تل الزعتر وأبو زعبل، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاركالا وأقبا محاكم التفتيش وخوذات الفاينج والكلاب المدربة على نهش السود فى زيمبابوى وسطوة صكوك الغفران وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية، سبارتاكوس، ويسوع، وحسين بن المنصور، مصلوبين مع اللصوص والثوار والأبقين، زنازين الباستيل وسيوف الصليبيين وسلاسل الصلاحيين، بغايا سايجون وضحايا أيلول الأسود وحزيران الأسود، وكل الشهور السود.. إلى آخره إلى آخره حتى ينتهى.. «والثنين واحد غير مقتول ورمح الملاك ميخائيل مثلوم ولكنه مازال مشرعا بين النجوم»، أتجل من جديد لرمح الفارس ذى المحيا الحزين؟»

وهل فى رامة أيضا شريان دون كيشوتى :

«وبدا يحكى لها حكاية أطفال، مستمتعا بحكايته، متعثرًا بها، وساخرًا منها».

يحكى أن أميرة صغيرة خرجت إلى الغابة، تبحث عن شئ لا تعرفه، ولكنها تعرف أنه هناك. وقطعت الأميرة بلاد الله، بلاد تشيلها وبلاد تحطها، والتقت في بحثها بالأشجار، والسحاب، والغيلان، والأطفال..

وبعد ذلك:

«وعندما يقول لها إن الأميرة وجدت الفارس الذى تبحث عنه لم يكن يصدق الحكاية الرثة البالية».

وسوف نجد أنها ستصارع مسوخاً كثيرة، وسوف تنتصر لقضايا، وتحارب شرورا، وعلى الرغم مما يبدو من أنها قادرة على الانتصار، سوف يندّ عنها أنين الهزيمة. هل هذا الشريان الدون كيشوتى هو الذى يقربها حقا، ويبعدها حقا، من غيبية التأليه، ويجعل من هذا الحب كله شيئا ممكنا؟

من عقائد ميخائيل أن الحب الكامل هو المعرفة الكاملة، وأنهما، كلاهما، مستحيل وواقع، ضرورى وعبثى، مجيد ورث، فى آن. «المعرفة هى الحق، وحدها، هى الحب».

وعندما يقول دون كيشوت: «عليك أن تعرف كل شئ فى المهنة التى أعمل بها» مرة، وعندما يحكى له سانكو بانزا حكاية عن عدد المعيز التى يعبر بها النهر فى قارب (هل دلالة العبور من شط إلى شط آخر قائمة؟) ثم يسأل سيده عن عددها فيقول لا أعرف، فتقطع الحكاية، كأنما انقطع الوجود، ويتكرر ذلك فى رواية كاردينيو فارس الجبل المشعث، اذ يؤكد أنه اذا قطع جبل حكايته فانها تنتهى، لا تتوقف بل تنتهى، عندئذ يراودنى هاجس أن المعرفة، هنا، ليست مجرد امتلاك، وأن لها وجودا، فى الكتابة، مفارقا وكاملا فى ذاته، وأندا، هنا، لسنا يازاء إدراك للحب فقط، بل هو ادراك سرى لفعل الكتابة، وللوجود غير القابل للانقطاع، بالكتابة.

من غير أية رغبة فى المقارنة، مرة أخرى، ولا أى سعى لإقامة تشابه ما، أتصور أن قطاعاً، أو إشعاعاً ما، من الشمس السوداء الساطعة التى تسكن دون كيشوت قد وجدت طريقها أيضا إلى ميخائيل، على اختلاف مسار المجرات، فى سماء وأرض مازالتا عندي، على كل انصياعهما للحب والمعرفة وتأبييهما عليهما، فى آن، موضع سؤال متصل.

كتابتي في زمن متغير

ما الصورة التي تتطبع في ذهني عن هذا العصر الذي نعيش فيه؟

أي زمن هذا الذي أكتب فيه؟

يا له من سؤال! هذا العصر وُصف ويوصف بالكثير من الخصائص ومازالت له صورة شديدة التعدد، كثيرة الجوانب، وبالغة التعقد من حيث كيفية هذه الجوانب، وسرعة إيقاعها، وتعاقب تغيراتها. ما هو هذا العصر؟ حتى لو أخذنا حقبة زمنية محدودة مثل حقبة مابعد الحرب العالمية الثانية - فهذه الحرب ضيّقت الباب - سنجد إيقاعات شديدة التغير وسريعة الخطو بشكل مذهل فما بالك الآن وقد انهارت نظم كان الكثيرون يظنونها شامخة باقية، وسقطت امبراطوريات، ونشبت حروب وصراعات ماكان متصوراً لها أن تسقط أو أن تندلع. نحن الآن على وشك الدخول في القرن الحادي والعشرين ومازال هذا التغير يمضي، بل يندفع في طريقٍ لعلها ليست منظورة تماماً بعد.

هل هو عصر القنبلة الذرية، أم هو عصر التلوث، أم هو عصر مابعد الامبراطوريات الصناعية الضخمة، أم عصر الإعلام والسطوة الإعلامية الكاسحة؟ هل هو عصر تفهقر الإرادات الشعبية في العالم الثالث أم هو عصر سيطرة الاحتكارات العالمية عبر القومية، أو التي تتجاوز القومية؟ هل هو عصر النظام العالمي الجديد، كما يقال؟ أو عصر أحادية السيطرة الأمريكية؟ وفي الثقافة هل هو عصر الإحياء للثقافات شعوبنا في العالم الثالث أو هو عصر الإنجراف في تيار سيطرة المتروبول الغربى، سواء كان هذا من لندن أو من نيويورك، من باريس أو من موسكو؟ هل هو عصر انحسار القيم التي ظلت راسخة لحقب عديدة، أو هو عصر ازدياد حدة الغيبيات وظلامية التعصبات التي تزداد ضراوة يوماً بعد يوم في الشرق أو في الغرب سواء، أم هو عصر الدقاع المستميت عن حقوق الإنسان في الوقت نفسه؟

هل هو عصر سقوط الأشكال التقليدية في فنون استقرت على هذه الأشكال فترات طويلة،

كالشعر والرواية والقصة القصيرة، أم هو عصر تجاوز هذه الأشكال وتداخلها واستحداث الجديد منها الذى يمكن أن أسميه «كتابةً عبر نوعية»؟ أم هو، فى الوقت نفسه، عصر إحياء الشكل التقليدى لهذه الفنون فى وسائط جديدة، كالتليفزيون والسينما والصحافة التى تزداد تقنياتها إتقاناً يوماً بعد يوم، ويزداد رواجها يوماً بعد يوم مما يؤدى إلى رواج وذيوع أشكال معينة فى الفن هى أقرب إلى التسطح والكفاءة المظهرية مع ارتفاع الحرفية فيها إلى حد يكاد ينسى أن المسألة ليست فى النهاية مسألة إتقان الصنعة، بل هى مسألة التعمق فى الموضوع الذى هو بالطبع، كما يجرى القول البديهي الذى كاد يصبح مبتذلاً، لا ينفصل عن شكله.

ذلك سؤال يستدعى عندي ما لا نهاية له من الأسئلة. ليست عندي صورة نهائية قاطعة واضحة. ليست عندي إجابة، بل عندي أسئلة لا عجة وبالحاح طول الوقت، وهى أسئلة مفتوحة بحيث تحتل تلك الإجابة ونقيضها، فى الوقت نفسه.

كان هذا السؤال دائماً، وما زال. ولكن لنقل: إن فترة الأربعينيات - فترة الشباب المبكر - كانت فترة الآمال المتوهجة، والوعود التى يخيل للمرء أنها فى المتناول، والآفاق التى لا حدود لها، وإمكانات الاقتحام والاختراق، وما يجرى هذا المجرى، عقب انتهاء الحرب، واحتدام النضال الوطنى من أجل الاستقلال، وطرد الاحتلال، أو تأكيد الاستقلال الوطنى، وبالتالي تأكيد الهوية الوطنية والقومية.. فى هذه الفترة، فترة الإمكانات البكر غير المفضوضة.. لم تكن الصورة بهذا التعقد، وهذا التعدد، وهذا الالتباس الذى حدث بعد خمسة عقود من التجارب العظيمة، والتجارب العقيمة، التجارب التى أنجزت والتجارب التى أحبطت، على المستوى الوطنى والقومى، وعلى المستوى العالمى فى الوقت نفسه.

كان هناك الحلم الذى يدخل فى نسيج الأشياء، وكانت هناك الإرادة التى تقف وراء كل هذه الأشياء وتحركها. فهل أجهض الحلم أو اغتيل، وهل غيبت الإرادة أو حوصرت؟

لا يمكن للحلم أن يموت، ولا يمكن للإرادة أن تحبط نهائياً.. لكن المهمة أصبحت أشق. إن نضج الوعى، ونضج الظروف الموضوعية فى الوقت نفسه يلقى على الحلم أعباء لم يكن فى أيام غضوضته وبقائه يدرك ثقلها، ويتطلب من الإرادة صلابة وإصراراً وعناداً لم يكن متوقعاً منذ خمسة عقود، سواء كان ذلك على المستوى الذاتى أو على المستوى الموضوعى، إننى لا أرجح هذا

التغير لمجرد تغير في الوعي به، بل أيضاً لتغير في الظروف الموضوعية التي تملئ هذا التغير الداخلي، بمعنى أن الظروف الموضوعية أيضاً، على كل المستويات: المستوى السياسي والمستوى الاقتصادي والمستوى الثقافي والمستوى الحضاري، بسرعة إيقاعها المتلاحق، وتعاقب تغيراتها، مرحلة بعد مرحلة، أصبحت تفتقد إلى نوع من البراءة، أو من السذاجة - إذا صح إطلاق عبارات مثل هذه على ظروف موضوعية خارجية (سياسية وإقتصادية وثقافية) - وأصبحت الآن بذاتها أشق وأعقد وأكثر تعديداً، مما يقتضي أن يكون الحلم والإرادة، على نفس هذا المستوى من التعقد والتعدد في الجوانب.

لست أزعـم أن الإنسانية مصيرها إلى الزوال، كما كان المتصور في فترة ثنائية القطبية النووية والتهدد بالفناء الجماعي، لكنني أزعـم أنها تواجه اختبارات أو محناً شديدة الصعوبة من كل النواحي.

إن براءة الحلم أو سذاجته قد انقضت، نوعياً، وليس ذاتياً فقط، مازال الحلم اليوم ممكناً لكنه لا بد أن يكون في الوقت نفسه، شديد الحكمة، وغنى الجوانب.

يبقى السؤال الأبدى وشديد الصعوبة، فلم يعد من الممكن القول، ببساطة، إن مهمة الكاتب هي تغيير العالم، والسعي نحو تحقيق العدالة الاجتماعية.. وما يجري في ذلك السياق، وإن كان ذلك كله صحيحاً. ولكن ذلك نوع من العبارات المبسطة، أو من التجريدات التي أصبحت أقرب إلى السذاجة منها إلى الإجابة عن مثل هذا السؤال.

أتصور أن السؤال سيظل قائماً باستمرار. أتصور أن مهمة الكاتب ستظل مطلوبة ومرغوبة وضرورية ومحتومة باستمرار، مهما كان الرأي في تأثيرها، في المدى القريب أو في المدى البعيد، على التغيرات الاجتماعية وعلى الأفراد بذواتهم وشخصهم ومعاناتهم الفردية التي هي في مجموعها، في النهاية، تكون النسيج الاجتماعي كله. أتصور أن هذا قائم، وأن الضرورة قائمة، لكنني، في الوقت نفسه، يزداد يقيني بمقولة، أو بزعم، أو بدعوى أن الفن الحق هو ليس في الإجابة، ولا في تقرير القضايا العقلية، بل في كيفية وضع السؤال ومتابعة تقصى هذا السؤال.. أياً كان السؤال.. سواء كان السؤال ينصب على مسألة الـكون والمصير والميتافيزيقي أو القدر الإنساني والوضع الإنساني بشكل عام، (دون السقوط في التجريدات الفلسفية أو التقريرات العقلانية البحتة -

لأن هذا ليس ميدان الفن) أو كانت المسألة تنصب على الظروف الاجتماعية وعلى افتقاد العدالة والكرامة الانسانية وعلى توكيدها باستمرار دون إغفال ما يتحيف منها، ودون إغماض العين عن وجود الشر، (ميتافيزيقيا، خلقيا، واجتماعيا أيضاً - أساسا) أو كان السؤال منصبا على المعاناة الحميمة للانسان.. مكابدته وتجربته في الخبرات الحياتية التي تمخض حياته منذ وعيه بنفسه وبالعالم حتى انقضاء هذا الوعي.. (تجربة الحب، تجربة المرأة، تجربة الصداقة، تجربة الموت، أو معاناة الأقرباء أو الأحباء القريبين إلى النفس) أو ما يجرى هذا المجرى من الخبرات التي تكون لُحمة الحياة وسداها. هذه الجوانب الثلاثة كلها لا أستطيع أن أقول إن الشعر، أو الرواية الحداثية، أو القصة القصيرة الحداثية، أو غيرها من الفنون الحية التي تفتزع لنفسها خبرات بكرا ومعاصرة وملاصقة للواقع - اننى أتكلم عن الواقع ولا أتكلم عن تهويمات تجريدية - لا أتصور هذه الفنون وغيرها من الفنون تملك الاجابة أو تستطيع، كما لعله كان يحدث في الماضي، أن تقرر الاجابة.. بل أتصور أن هذا السعى المستمر نحو إجابة السؤال، جمالياً وفنياً، هو في ذاته سعى مستمر نحو الاقتراب من إجابات تزداد صحة يوماً بعد يوم، لأن الصحة، ليست نهائية ولأن الحقيقة ليست ذرة نهائية محكمة موجودة في داخل محارة تفضّ فاذا باللؤلؤة تتألق.. بل الحقيقة هي كيان يتخلق ويتجدد ويتغير، ويكتسب أبعاداً أخرى - ما دمنا نتكلم في نطاق الفن، وحتى في نطاق الفكر والثقافة - طالما كان السؤال مستمراً، والركون إلى المقرر غير وارد.. إذ أن الراحة إلى المقرر، أو المكرس، أو المسلّم به، والاستئناس إليه، هو الزيف بعينه.

ليست هذه التأملات مما يجرى مجرى التفكير الفلسفى الذى يُطلب منه تحديد المعنى تحديداً صارم الدقة. هذه التأملات تنصب على العمل الفنى، إن المعرفة الفنية غير المعرفة فى الفكر، وإن كانت تمت إليها بصلة وثيقة، ولكن الوسيلة «الأداة» وبالتالي «المحتوى» مختلف.

إن المعرفة فى الميدان الفنى لا تأتى إلا عن طريق الخبرة الفنية نفسها.

ماذا أعنى بذلك؟ أعنى به ما أفعل عندما أكتب رواية، أو قصة تجرى ذلك المجرى الذى اتخذته (اكتشفت أننى اتخذته) لفترة طويلة، المجرى الذى يقع على الحدود بين الأشكال.. ما أكتبه لا أتصور أنه رواية خالصة أو تقليدية، أو قصة خالصة أو تقليدية، أو شعراً خالصاً أو تقليدياً، وإنما هو الكتابة التى أؤثر أن أسميها أخيراً «الكتابة عبر النوعية»، الكتابة التى يمكن أن تشتمل على أنواع

الفنون القولية جميعاً، وتتجاوزها في الوقت الذي تحتويها فيه. المعنى لن أجده الا من خلال الخبرة الفنية. ولهذا بالضبط، يأتي طلبى ونشدانى للقارئ أن يكون فعالاً ومشاركاً ودينامياً وخلاقاً.

لهذا بالضبط لا أستطيع، ولا ينبغي أن ألقى لقارئى بنتاج مثته.. نتاج مستدير مغلق على ذاته قد تمّ تمامه وانتهى بالكامل.. إنما أنا ألقى اليه بدعوة للسياحة معى.. بدعوة للدخول فى ساحة الخلق والمشاركة. هى دعوة إذن، ليس فيها هذا النوع من الاستعلاء الذى كان مألوفاً فى الكتابة التقليدية من ناحية، بحيث أفرض عليه فرضاً ما قد وصلت اليه وانتهيت منه، ولا ذلك النوع من البوح العاطفى والبكاء على الأكتاف، فى الأحضان، بين الكاتب والقارئ، بحيث يفضى الكاتب عن ذات نفسه فى لهفة رومانسية تقول عن آلامه وأحلامه، ولا ذلك النوع من التحريض الاجتماعى المباشر، ليس ذلك كله بوارد.

من ثم أرجو أن يكون المعنى عندى متعدد الطبقات، متعدد المستويات، لا يمكن اختزاله فى عبارة تقريرية، ولا يمكن أن أترجمه فى صياغة فكرية، وإنما أنا أحوم حوله عندما أتكلم عنه، وأمل أن أكون قد دخلت فيه عندما أكتب فناً.

لا أظن أننى هنا أدعو إلى شئ، إنما أنا أدعو القارئ، كمشارك. أضغ نفسى ضيفاً عليه- إذا صح التعبير- لكى أقول له: تعال معى نسأل معاً. كيف نسأل؟ وماذا؟ وعمّ نسأل؟ تعال معى فى رحلة البحث هذه التى مهما انتهت إلى مراحل فهى لا تنتهى إلى خواتيم.. إلى نهايات.. بل تفتتح دائماً كل مرحلة فيها عن طرق جديدة، وعن آفاق غير مسبورة باستمرار.. بلا نهاية.

عندما أنظر إلى كتاباتى الأولى جداً، حتى فى «حيطان عالية، أجد فيها هذه الملامح نفسها فى حقيقة الأمر. أجد أولاً، أنها ليست قصصاً قصيرة تقليدية، بل أن فيها شيئاً من النفس الشعرى الذى أسفر عن ذاته فى الأعمال الأخيرة، أجد فيها أيضاً نفساً روائياً، فلم يكن الأمر أبداً فى هذه القصص الأولى أمر «قصة قصيرة، تقليدية، القطة، أو «شريحة».. بل كان هناك دائماً شئ من اثنين: إما التلبث الطويل عند جانب من جوانب لا يسمح به المصطلح التقليدى للقصة القصيرة، ولا تقليد المواضع المألوفة للقصة القصيرة، من ناحية، وإما خطف الأحداث ودخول فى داخل الشخص أو الأبطال، أو تحويل الأحداث نفسها إلى أبطال، بحيث لا يكون هناك ما يسمى بـ «بطل القصة، أو الشخصية الرئيسية فى القصة»، وإنما الكتابة نفسها، حتى فى القصص الأولى، هى التى

تمتلك الساحة، مما يوحي بأن هذه المعاني، أو هذه التحليلات التي تزداد وضوحاً مع تقدم الخبرة الإبداعية والنقدية في الوقت نفسه كانت قائمة طول الوقت بشكل ليس جنيئاً تماماً، بل بشكل قد اكتسب لنفسه منذ البداية قسماً محددة. ذلك كله مجرد استدعاء وصفي، ليس فيه - كما قيل - أدنى «إطراء للذات»، أو نرجسية.

ربما كانت الكتابة من ناحية ذاتية أو سايكولوجية بحثاً ضرورية لا معدى عنها، وبحتمية معينة لا تقوم للحياة قائمة بدونها، كما يقول معظم الكتاب أو كلهم.

أما السؤال، أو القضية فهو ما معنى الكتابة نفسها، ما هي مهمة الكتابة؟ ما هي وظيفة الكتابة في هذا العصر؟ سأظن أنها لن تختلف، هذه الوظيفة أو هذه المهمة، أو هذا المعنى. في أي عصر: بعبارة أخرى: للكتابة قيمة - بلا شك - فلتكن تاريخية، ولتكن لا تاريخية، في الوقت نفسه، فلتكن مرتبطة بواقعها الآني الزماني، المتعين في المكان وفي الظروف المحددة، الاجتماعية، كما أن لها قيمة تتجاوز ذلك كله، ولا أقول ترتفع، بل أقول تتعدى هذه «التاريخية»، أو هذه «الزمنية».

وفي هذا العصر أو في غيره، الكتابة دائماً تسعى معرفي، إلى جانب دورها الاجتماعي، وهو تسعى معرفي جمالي. في هذه الأيام يغفل الكثيرون الإشارة إلى «جمالية الكتابة»، كما لو كانت سبة أو معرّة أو تقليلاً من شأن الكتابة، ولكن هذه الجمالية، الاستطيقية، في الكتابة في حقيقة الأمر لا يمكن أن تنفصل عن المسعى المعرفي، ولا تتحدد قيمة الكتابة كفن إلا بوجود هذه الجمالية، لا تعنى الجمالية، بأي حال من الأحوال مجرد المقاييس الزخرفية، أو مقاييس الزينة والجمال الظاهري، أو ما اصطلح على تسميته بتصميم الجمال. الجمال قد يكون شائهاً أيضاً كما قال السرياليون، وبالتالي فإن التشويه هو، في حد ذاته، جمال لو تحققت له الشروط المطلوبة في العمل الفني. ما هي هذه الشروط؟ ليس لها مواصفات مسبقة بالطبع، ولا مواصفات، ولا قوانين. ولا أزعّم أنها جاهزة، أو نازلة من عالم مثالي أفلاطوني.. بل هي رهن التحقق المستمر، رهن الفعل الفني المتغير باستمرار، الذي يتوقف على عوامل حضارية وثقافية، ذاتية وموضوعية، لا نهاية لها.

آليات هذه الجمالية، أو هذا المسعى «المعرفي الجمالي»، شديدة التعقيد، شديدة الغموض، لا يمكن الإحاطة بها، في تصوّر، إحاطة كاملة جامعة مانعة بالرغم من كل المساعي النقدية والتحليلية التي أقدرها كل التقدير. لكن هذا النوع من الخبرة الفنية هو، في تقديري، فريد إلى درجة

أننى أتصور أن بعض العمل الفلسفى وربما كان كل العمل النقدى الحقيقى هو أيضا خبرة «جمالية معرفية»، بمعنى أنه عمل فنى بالذات. ومن هنا يأتى سحر الجاذبية، والحرارة، والحيوية فى أعمال كُتاب يبدون للوهلة الأولى، كما لو كانوا شديدي الجدية وشديدي الترصن.. لكن حرارة هذه الخبرة الفنية، بالمعنى الواسع الذى أشرت إليه الآن، تدحض هذا الترصن وهذا الثقل.

لا أريد أن أقل من شأن الجدية، بل أتصور أن الخبرة الفنية أيضاً إلى جانب ما فيها من عنصر اللعب والمرح الحقيقى، خبرة شديدة الجدية. إنما أرفض هذا النوع من التزمّت أو الترصن الذى يأتى عن القصور، فالإنسان فى النهاية، ليس كائناً عقلياً فقط. والعقل، بلا شك، هو الهادى والدليل المرشد والضرورى، ولكن الإنسان فيه، أيضاً، هذه الطبقات، أو الأغوار، أو المستويات اللاعقلانية التى لا يمكن معرفتها، مع ذلك، إلا باستخدام العقل، ولا يمكن الإحاطة بها إلا عن طريق البحث العلمى العقلى، أو الفنى.

ميزة الخبرة الفنية وتفردها أنها تستطيع أن تجمع هذه التناقضات كلها فى تناسقٍ أسمى.. فى وحدةٍ تشتمل على المتفارق، وتتعداه، بحيث يتحقق لهذه القوى والطاقات المتعددة المستويات، المختلفة الاتجاهات، نوع من السياق لا أقول الموحد، الثابت الصلب.. بل أقول: المتجاوب اللغيمات.

أريد أن أحرك داخل قارئى مثل هذا المسعى، أريد له اليقظة للأسئلة، رفض الاستئناس إلى المقرر، الوصول إلى المتعة الأعمق عن طريق الخبرة الجمالية المعرفية: مجرد لذة هذا المسعى ومتعته وسروره، والحسّ بالمأساوية الأصيلة فى الوضع الإنسانى مع بهجة المعرفة به فى الوقت نفسه.

إن الكتابة بحق ليست هى الاستسلام، أو الانصياع، أو الخضوع لما هو - كما قلت مراراً - المقرر أو المكرس أو الثابت.. أو بعبارة أخرى، المبتذل المكرر.. وبهذا المعنى فإن الكتابة ليست خلاقية فقط بل هى تحريضية على الخلاف أيضاً. الكتابة الفعلية الحقيقية هى ذلك بالذات.. الكتابة إشكالية بالضرورة.

سألت أنه تأسيساً على القول الذى يرى أن كل كتابة فنية، أو كل عمل فنى، على أى مستوى

إيداعى جاء، ينطلق من الواقع، فمع أى واقع انطلقت كتابتى؟

عندما تُذكر كلمة «الواقع»، فالمتضمن عندنا.. المعنى المتضمن المضمّر الذى يكاد يكون مسلماً به هو أنه الواقع الاجتماعى، أو السياسى، المظهرى والخارجى. يكاد يكون مسلماً به دون تسليم.. يكاد يكون مضمراً دون إعلان.. ولا خلاف فى هذا. ربما كان الخلاف هو أن الواقع عندى، هو أكثر من واقع: هو أن «الواقع»، كلمة تشير إلى ظاهرة شديدة الاتساع، شديدة التعدد، شديدة العمق. «الواقع»، هو كلمة أخرى للوجود نفسه، «الواقع»، هو الحلم.. الواقع هو الفانتازيا.. الواقع هو الخيال، إلى جانب أن الواقع هو ظروف الظلم الاجتماعى، الصعوبات والفقر والفاقة، والامتهان، وكل الجوانب القبيحة فى العالم. هو أيضاً يعنى حقيقة الموت.. حقيقة خبرة الحب.. لغز العلاقة مع المرأة.. التباس العلاقة مع الصديق - هذه الخبرات الحميمة التى تحتل جانباً كبيراً من ساحة حياتنا، والتى ننساها عادة أو نحاول أن ننساها فى نشاطنا اليومى، سواء كان هذا النشاط نحو تأمين الرزق، أم نحو تأمين المكانة الاجتماعية، أو نحو السلطة، أو نحو الثروة، أو نحو الشهرة.. أو ماشئت من أغراض. هذه المساعي كلها تنسى تلك الساحة العميقة التى نتشارك فيها على مستوى معين.

تلك الساحات التى أسميتها ساحة «لعب»، يعنى «عمل»، أو آليات القوى والطاقات الواعية، أو اللاواعية، أو التى تقع تحت سطح قشرة الوعى، هذا أيضاً واقع.. وواقع أساسى، قائم ولا يمكن نكرانه. ولعل الفن هو من المساعي القليلة التى تبتعته وتلقى الضوء عليه. بهذا المعنى يمكن أن نعرف كلاهما أو أيهما: هذا الواقع وهذا الواقع الآخر أى هذا الجانب الآخر من الواقع.. هذا الوجه المظلم من القمر الذى لانراه، لعل الفن هو أحد المساعي القليلة التى يمكن أن تقوم بهذا العبء المعرفى الجمالى.

فمن أى واقع انطلقت كتابتى؟

من هذه الظاهرة الشديدة التعقيد، الشديدة الغنى والثراء والشديدة الاتساع انطلاقاً منها وليس احتواء لها.

ولعل عمل كتابتى، فى داخل هذه الظاهرة، كان عملاً مزدوجاً، يتضمن الهدم والبناء معا.. هدماً للمبتذل.. أو سعياً إلى هدمه، وأملاً فيه. لا أستطيع القول أن ذلك قد تم بالفعل أو لم يتم.. قد

أخلصتُ السعى ولا أعرف إلام وصلت: هدماً للمقرر، للسائد، القبيح حقاً، تمرداً على المهانة، تمرداً على الظلم، بشكلٍ أو بآخر، سواءً كان ظلماً كونياً، أو ظلماً اجتماعياً، أو ظلماً داخلياً بين المرء وذاته.. واقتحاما..

وبناءً لما هو نقيض ذلك كله.

وفي سبيل هذا المسعى في كتابتي، أجد هذا التأكيد أو التركيز على اللغة، والعناية باللغة، وكأنني أريد باللغة، ومنها، أن تشق طريقاً بصوت أعمق من العادي والمألوف في ذات قارئى، وفي نفسه.. وفي الوقت ذاته كأننى أجعل من هذه اللغة بعداً فنياً آخر فى عملى الابداعى، كما قيل. وهو صحيح، بمعنى أن اللغة عندى ليست هى مجرد «اللغة»، أصبحت أكاد أضيق، أو أثور على وضع المسألة على هذا النحو، لأن المسألة عندى ليست «لغة»، بل هى مسألة خبرة كاملة ومتكاملة. اللغة عندى - فيما أرجو - ليست شيئاً خارجياً يمكن النظر إليه بمعزل.

هذه القضية دائماً تثار بالنسبة لى، لماذا؟ لان معظم كتابنا، أو الغالب الساحق من الكتاب، قد عودوا قراءنا على ما يسمى اللغة الشفافة، أى اللغة السلسة فالنقل، فى أحسن الأحوال، أو السهلة المبتذلة فى معظم الأحوال، عودوا القارى على نوع من الفقر فى الرصيد الذى تكون اللغة جانباً أساسياً منه لإيجاد العمل الفنى، ولا أقول: «التعبير»، عن شئ خارج اللغة، لأنه ليس هناك مثل هذا الشئ. فاللغة عندما توجد الخبرة معها، تكون منصهرة بها لا يمكن فصلها عنها أو عن المحتوى، أو المضمون. أو ما شئت من هذه التفرقات المألوفة. فالمسألة ليست مسألة «لغة»، قائمة بذاتها، منفصلة، فى جزيرة معزولة، بل هى مسألة خبرة. فإذا كانت الخبرة الفنية عندى مسعى - كما كررت كثيراً - نحو الاقتحام والسؤال، مسعى نحو المعرفة، ونحو جمالية أخرى، فلا شك أن اللغة ستكون متصلة بهذا المسعى كله اتصالاً حميماً.

ومن ناحية أخرى أزعج أننا أثرياء ومحظوظون جداً لأننا أصحاب هذه الثقافة العربية، وأصحاب هذه اللغة العربية. بمعنى أن اللغة عندنا. بالذات نحن، أصحاب هذه الثقافة، لها وضع خاص قد لا يوجد فى كثير من اللغات الأخرى.

ليست هناك عربية واحدة، كما قلت أكثر من مرة. ليست هناك «اللغة» على إطلاقها، وإنما عندنا لغة أو لغات، شديدة التنوع في مستوياتها وطبقاتها.. في تاريخيتها وفي تجدداتها.. نحن مازلنا نستطيع، إذا شئنا، أن نمتح من رصيد لغة الجاهلية، ليس هناك ما يمنع هذا، بالعكس. ولكن لغة الجاهلية تختلف عن لغتي في تطوراتها المختلفة. هذا فقط جانب واحد من العربية.. الجانب المصطلح على تسميته بـ«التراثي»، أو «التقليدي»، أو «الكلاسيكي». هناك العاميات المختلفة. هناك في داخل اللغة الفصحى مستويات متعددة، سلم موسيقى كامل، من الشعري المخلّق إلى التسجيلي الموثّق، من التقريري إلى الحلميّ، من الحوشي أو الجزل إلى الميسر الطيع، إلى آخر ذلك. هذه اللدونة، هذا الغنى، مع إمكان إثراء العمل الفني بمستويات العامية المختلفة في داخل العامية الواحدة، وفي داخل العاميات المختلفة من العراق إلى المغرب، ومن الشام إلى السودان- كل هذا متاح.. كل هذا قائم في ساحة تكاد تكون بكراً تماماً وغير مسبورة تماماً. هذا التعدد في الأصوات.. التعدد في النغمات، هذا الجمع بين البولفونية- إذا صحّ التعبير- والهارمونية، هذه الثروة الفادحة متاحة أمام الكاتب. ماذا نفعل؟ معظمنا يكتفى بكسرة ضئيلة وهشة وسهلة ومبتذلة جداً من هذا الخضمّ المتلاطم البكر الذي مازال غير مسبور.

فالمسألة، إذا، ليست قيمة لغوية «مضافة» إلى الخبرة الفنية، بل القيمة اللغوية هي ذاتها الخبرة الفنية.. نابعة منها، ملتحمة بها، منصهرة فيها. ليست المسألة «عناية» باللغة بقدر ما هي «حياة عضوية». وإذا أمكن الذهاب إلى مسألة التحليل والتفصيل والتفصيل، وغضضنا النظر مؤقتاً عن هذا التلاحم الذي أشرت إليه. فإن علاقتي باللغة تكاد تكون علاقة عضوية، جسدانية، شبقية، إلى جانب أنها علاقة درس ومعرفة ومحاولة لسبر الأغوار.. إلى آخر ما يمكن أن يقوم به العاشق من بحث. إذن، هو بحث عضوي، وليس بحثاً أكاديمياً، ولا عملاً في استعارة مظهر، ولا دراسة أكاديمية بحتة. بل أجد الكتابة الآن تكاد تكون تلقائية. وفي حقيقة الأمر لو أنك نظرت في مسودات أعمالي الأخيرة منذ «رامة والتنين» بالتحديد، أو بعد «ساعات الكبرياء» على وجه أدق، لوجدت أن المسودة لا تختلف إلا في أقل القليل عن العمل المنتهى، أي أن الكتابة تأتي كما لو كانت فطرة، لا أقول أخرى، بل أكاد أقول فطرة أولى...

قد يبدو لأكثر من قارئ أو ناقد، أنني أسير اللغة في كتاباتي من خلال هذا البعد الذي يقع

فى وعى على النحو الذى أسلفت، وهو تكوين ذاتى أكثر من أى شىء آخر، كما قيل، أى أننى أنطق
شخصى وأبطلالى بلغتى أنا، وبالتكوين الذاتى لى من خلال هذه اللغة.

ولكننى لا أرى هذا صحيحا كل الصحة. لعل ذلك يحدث بالفعل أحيانا. وهو ما أراه مشروعا
وضروريا. ولكن العكس يحدث أيضا. أشرت قبل قليل إلى تعدد المستويات، وتعدد الطبقات، وغنى
التنوع فى داخل هذه اللغة، أو تلك «اللغات»، وبالتالى فأننا نجد فى «الزمن الآخر» وفى «ترايبها
زعفران»، وعلى الخصوص فى «يا بنات اسكندرية» لغات أخرى غير لغة الراوى، أو غير لغة
الكاتب. هى طبعا لغته فى الوقت نفسه، بلا شك، ولكنها «أخرى» كذلك.

فهل هى إيقاعات مختلفة لوجدان واحد؟

إنها ليست فقط إيقاعات - فيما أتصور - وليست فقط مسألة التصاق أو تحدد بالوجدان
الواحد. بمعنى أن هناك، بالتحديد، فى الكتابين الأخيرين ما يمكن أن أسميه «اللغة الشعبية
الاسكندرانية»، وهى لغتى أيضا، ولكنها ليست لغة الكاتب الراوية الفنان، إنها بمعنى من المعانى
اختلاف.. وبمعنى آخر هو توحد.

إن الكاتب يقول ما يعرفه فقط، لكنه أيضا يقول ما «يعرفه»، بقوة الخيال، معرفة أخرى.

ولعل الكاتب لا يعرف ما يعرفه. ولأخذ خبرة محددة؛ إننى، ككثير من الكتاب، أصنع
تخطيطا أوليا أو موجزا لعمل ما، ويمضى العمل فى هذا الطريق بشكل ما، ولكن فجأة يحدث
اختراق.. يحدث انهيار للخطّة، تحدث مفاجأة؛ ما هو غير متوقع يبدو كأنه غريب على.. يبدو
كأننى لا أعرفه. ولكنه فى مستوى من مستويات المعرفة كان قائما بالتأكيد، لأن «عبقّر»، ذلك
المكان السحري المجهول، موجود فى داخل كل كاتب. و«عبقّر» هنا ليس تقييما بل هو مجرد إشارة
إلى «مكان» تراثى وإلى قوة من قوة اللاوعى.

الكاتب لا يكتب إلا ما يعرفه، هذا صحيح، ولكنه لا يعرف تماما كل المعرفة ما مدى ما
يعرفه وكل ما يعرفه.

لقد قيل، أكثر من مرة، إن تجزيتى الفكرية تغذى أعمالى الإبداعية القصصية والروائية،
باستمرار.

أتصور أن الروائي الحق أو القصاص الحق أو الفنان الحق يجب (وأشدد على كلمة يجب) أن يكون أيضاً ساعياً باستمرار إلى هذا البحث الفكري، أو إلى هذا المسعى الفكري.

إن هذا هو ما تجده عند كل الروائيين الحقيقيين في كل العصور.

ما يُصيب أعمالنا الروائية بالهزال والضمور والجذب والنضوب هو هذا بالتأكيد: هو تصور أن الفن إلهام ينزل من أعماق الفنان البريئة مما كان يسمى في وقت من الأوقات «التفكير العقلي»، كما لو كان هناك شقّ حاسم بين التفكير وأعمال العقل من ناحية وبين الفن من ناحية أخرى. المطلوب من الفن، في هذا الزعم أن يكون بريئاً وساذجاً وشاعرياً وفطرياً.. هو هذا الوهم الذي أصاب إنتاجنا بكثير من الفقر والهزال، وحتى عدم الكفاءة - ذلك لا تجده عند الفنانين أو الروائيين أو القصاصين الحقيقيين بالذات، ولا حتى عند الشعراء، إن وراء كل شاعر عظيم مفكر، بدون استثناء، أياً كان. في كل الحضارات، وفي كل الثقافات سوف تجد أن الشاعر الذي لا يغدق الفكر فنه هو من يسميه النقد الغربي، بـ «الشاعر الصغير»، قد يكون غنائياً في بعض قصائد محددة لكن ذلك قصاره. أما الشاعر الكبير فهو، بالضرورة مفكر كبير. لا أزع أنه يكون، بالضرورة، مكوناً تكويناً فلسفياً ومدرباً تدريباً عقلياً.. ولكن هناك هذا الظمأ الذي يغذي النظامين معاً: نظام الفكر، ونظام الفن. هذا الظمأ إلى المعرفة لا بد أن يكون قائماً. ولهذا أيضاً تجد كبار المفكرين فنانين وشعراء على نحو ما، وبمعنى ما، في عملهم هذه الحرارة والإلهام.. أو ما نسميه «مفاجأة الإلهام». المفكرون والفلاسفة يعقلون ذلك، إذا شئت ويمنطقونه ويضعونه في نسق فكري محكم. أما الفنانون والشعراء فيجمعون به - لكن به وليس من غيره.

ومع ذلك كله، فمن المسلّم به أن الخبرات، الحياتية أو خبرة الحياة بكل ما فيها، هي ينبوع العمل الفني لأعنى مجرد نقل هذه الخبرات الحياتية، أو حتى ترجمتها.. وإنما أعنى وضعها في سياق آخر، مع إثرائها - كما قلت في «تراثها زعفران» - بشطح الخيال وصنعة الفن، في الوقت نفسه، فلا يكون العمل الفني مجرد «سيرة ذاتية»، وإن كان في نهاية الأمر سيرة ذاتية، بمعنى من المعاني، ولكنه ليس توثيقاً لأحداث محددة في حياة الفنان، ولعله أن يكون استخلاصاً لعمق التجارب الحياتية الشخصية، استخلاصاً لجوهرها وصياغة جديدة لها.

انني لست مع «طرْد المؤلف» من عمله، كما يُقال في بعض النظم النقدية القديمة أو الحديثة

على السواء، أتصور أن هذا وهم، لست أعتقد أن هناك ثمّ مجال لما كان يسمى في وقت من الأوقات «الموضوعية في الفن»، أى أن الكاتب يقف بمنأى عن عمله الفني، الكاتب موجود في كل لحظة، وفي كل لحظة من نسيج عمله، وفي كل سدى من هذا النسيج. لكن المسألة ليست مجرد نقل، أو إقحام الكاتب في داخل العمل الفني، بل في إعادة تشكيل خبرته الحياتية.

وفي هذا السياق فإن «الحياد» عندى في الكتابة يعنى «اللاكتابة».. الحياد، على صعوبة تصوّره قد يكون مطلوباً في البحث الأكاديمي – وإن كان ذلك ليس صحيحاً على الإطلاق، لأن لكل باحث، ولكل دارس إنحيازات محددة ومسبقة، واعية أو لا واعية – لكن اتباع المناهج العلمية على الأقل مطلوب في الكتابة الأكاديمية وفي الأبحاث والدراسات، وفي العمل الفلسفي، في النظم المجتمعية.. لكنه في الفن غير متصور، وغير قائم أيضاً، حتى لو عالج الكاتب شخصيات ومواقف تبدو بعيدة كل البعد عن خبراته الذاتية، فهناك أحد أمرين: الأمر الأول أن يكون له من قوة الخيال وسعة المشاركة في التجارب الإنسانية ما يسمح له بأن يتوحد أو يتماهى مع هذه الشخصيات والأحداث والأفكار.. التي تبدو بعيدة كل البعد عن خبرته المباشرة – وهى بالتالى، إذن، تقع في خبرته المباشرة – وإما أن يكتب زيفاً صراحاً، ويصطنع اصطناعاً تحس معه على الفور بمدى الافتعال.

لعل من باب تقرير البديهيات القول: إن الكاتب، كل كاتب حقيقي، يقول ما يعرفه، وقد سألت: «لماذا تجد نفسك مدافعاً إلى أن تقول ما تعرفه في شكل فني، وليس في صيغة مقالة، خصوصاً وأنت تكتب المقال أيضاً؟»

وبدأه سأزعم أن المقالة عندى أيضاً عمل فني، بمعنى من المعانى، وإن المعايير في كتابة المقالة هي معايير حميمة وليست خارجية، إذا صح التعبير. ولكن لماذا يختار الفنان أن يكون فناناً؟ وهل هو الذى يختار؟

هناك قدر من الاختيار طبعاً.. هناك قدر من الفعل الإرادى، بلا شك، ولكنى أتصور أن هناك تكويناً، لا أريد أن أقول «سايكولوجياً» فقط، تكويناً ما، تجتمع فيه عوامل كثيرة وآليات معقدة، ليست بالضرورة واضحة كل الوضوح، تدفع الفنان إلى هذا النوع من الحياة، ولا أقول: إلى هذا النوع من

الممارسة .. لأن الفن عندى هو أيضا حياة . ما هى هذه العوامل أو العناصر، أو المكونات الكثيرة ؟ من الممكن أن أعدد الكثير: ظروف الطفولة، والعائلة، والنشأة، والظروف الاجتماعية كما يمكن أن أعزوها إلى الكثير: فى التكوين السايكولوجى البحت، والداخلى البحت . هذه كلها قد تكون مسرعات، أو مبررات، أو عللاً يمكن رصدتها وتقصيها . ولكن يبقى هناك أيضا، فيما أظن، شىء يتجاوز كل هذه الدوافع أو الحوافز . شىء ما ليس مألوفاً، وليس محدداً . شىء فى منطقة السرّ .

أتصور أن كل إنسان هو أيضا فنان بالقوة إن لم يكن بالفعل . فعمل الفنان إما حسن الحظ جدا أو سئ الحظ جدا، فى أن هذه القوة تحولت إلى فعل، لسبب أو لآخر، ولكن أنا لا أعطى الكاتب أو الفنان مكانة خاصة متميزة، بل أقول، كما قلت فى البداية، كل واحد هو خالق وفنان بالقوة، وكل قارئ هو صانع للعمل الفنى بالفعل .

لكننى سوف أذهب إلى ما هو أبعد من هذا كله، وما يندرج فى سياقه كذلك فأقول: إن كل كتاباتى هى كتابة واحدة، ليست متكررة .. ليست مكررة، وليست نسخاً متطابقة إحداها مع الأخرى، على الأقل هذا ما أرجوه . ولكنها، فيما أتصور، تعنى بالهموم نفسها، وبالقضايا نفسها، وبالمسعى نفسه . هناك القول الشائع فى العمل النقدى بأن كل كاتب إنما يقضى حياته ليكتب كتاباً واحداً . وأنا أقول: إنه يقضى حياته لكي لا يتم كتابة هذا الكتاب الواحد .. لا يكمله ولا ينتهى من كتابة هذا الكتاب الواحد، المتعدد فى الوقت نفسه .

مادة هذه الكتابة، بطبيعة الحال، هو «واقع»، واحد متطور، أو متغير، واقع واحد لكنه فى تجليه الأول كان يحمل بذور تطوره وتغيره . هو، نفس الواقع، ولكنه يحمل مستقبلة فى ماضيه، ويتجاوز زمنيته، سواء كان من البداية أو فى النهاية - وليست هناك نهاية . بمعنى أننى مازلت حتى الآن، وبعد أن نشرت هذا الكتاب الواحد، المتعدد، مازالت تراودنى كتابته من جديد وبلا انتهاء، هى ذاتها، تجليات أخرى بما تحمله فى غورها من إرهاصات ممكنة، أو لا نهاية لمكاناتها، ومن ترسبات لن تستنفد .

قد يشكل هذا، بذاته، حالةً روائية مستمرة الوجود، ومستمرة الحركة، هى مسعى جمالى - معرفى، وهى مسعى للتواصل وإيجاد الجسور بينى وبين قارئى، ولعل من سمات هذه «الحالة» أننى

أعيد خلق العمل الفني مرة بعد مرة بما يوشك ألا تكون فيه نهاية، ولعلّ من المحاور التي أعتمدها في هذا المسعى محور «المكانية»، إذ أعود إلى المكان نفسه، الاسكندرية، أو الطرانة أو أخميم في الصعيد، أو محطة سكة حديد مُجهّلة غير مسماة لكنها متعيّنة ومجسّمة بكلّ واقعيّتها الخارجيّة والداخلية معا.

إن المكان، عندي، هو معيار الزمنيّة أو معيار اللازميّة. هو التحديد الدقيق لمعنى الزمن.

إن الزمن لا يتحدد إلا من خلال المكان.. لا وجود للزمن إلا من خلال المكان، ومن إحدى أهم المشكلات الحيّاتية والفنية التي مازلت أراودها وتراودني، أناوشها وتناوشني هي بالضبط فكرة الزمنيّة واللازميّة، وأحد الحلول الممكنة لهذا، هو، على وجه الدقة، المكان. في المكان يوجد الزمن وينتفي، في الوقت نفسه. ربما كان هذا من المحاور الأساسية في كلّ هذا الكتاب الواحد الذي لا يريد أن ينتهي، الذي هو كتاباتي.

الأصالة الثقافية والهوية القومية

أقدر أن ثم ما يقارب الاتفاق على أن مفهومى الأصالة الثقافية والهوية القومية يتقاطعان ويتداخلان ويعتمد أحدهما على الآخر.

ولا أتصور أن ثم حاجة لأن أؤكد أن الثقافة - هنا - ليست مجرد تراكم المعلومات أو الخبرات ولا هى مجرد تذوق الفنون أو ممارستها. بل أرى الثقافة أسلوبا فى التفكير ومجموعة من الرؤى وأنماطا من السلوك والعرف الاجتماعى والتراث. فهى إذن محصلة قيم مادية وروحية، ووسائل لإنتاج هذه القيم واستخدامها ونقلها اذ تتنامى، وتعدل، وتورث من جيل إلى جيل.

وأزعم أن للثقافة أفقا تاريخيا، زمنيا، كما أن لها أفقا غير زمنى وغير تاريخى: أى أن لها سلما من القيم المتعالية المفارقة والقيم العملية اليومية فى وقت معا.

وليس ذلك إلا تخطيطا عاما لمفهوم الثقافة وليس تحديدا قاطعا، وهو مفهوم قابل للمناقشة والخلاف بطبيعة الحال، ولكنه يرمى الى ما أعنيه بهذا المصطلح الخلفى الذى طالما أسئ استخدامه.

ومنذ البداية، وفى سياق الثقافة التى انتمى اليها: أعنى الثقافة المصرية العربية الإسلامية - فأننى أؤثر أن ادحض وهم وحدة مصمتة متحجرة تهدف إلى تسخير كل مقومات وروافد ثقافة هذه الأمة العربية وصبها فى قالب موحد لا تنغيمات فيه ولا ظلال.

أريد اذن أن استهل بتأكيد التنوع فى داخل تناسق شامل وأن أرى فى هذا التنوع عنصر إثراء لا عنصر تشتيت أو تفرقة.

على العكس، إننا نستطيع أن نتبين بوضوح عوامل مشتركة فى داخل هذا الكيان الثقافى المتنوع غاية التنوع، وذلك كله عدا تلك العناصر التى ندعوها، عن طواعية، بأنها عالمية أو انسانية بحيث تسهم فى أن تجعل تلك الثقافة لا مجرد تصور منعزل مفصول مطلق بل مقوما عضويا متبادل

التأثير في كلّ شامل.

لا يتلمس أحد في هذا التأكيد للتنوع دعوة للانفصالية المزعومة. فلو سلمنا أن لدينا تعدداً في الثقافات، فلنوضح على الفور أن هذه الثقافات لها قنوات عريضة من الاتصال المتبادل، تاريخية وراهنة على السواء، تسهم في أن تخصّب وتكمل الروافد التي تصبّ في نهر واحد عريض.

لا أظن أنني بحاجة إلى اثبات فكرة التنوع داخل التناسق في الثقافة أو «الثقافات» العربية الإسلامية. فالشواهد لا تعوزنا بل هي كثيرة: التعدد الإقليمي والسياسي، واللهجات أو العاميات أي لغات الأم، المحلية المتغايرة، والممارسات ثنائية اللغة سواء كان ذلك على الصعيد الرسمي أو في الإبداعات الفنية والأدبية، وغيرها.

على أن هناك إلى جانب هذا التعدد الأفقي، تعدداً رأسياً في داخل ثقافة كل شعب، على حدة، بين الثقافة الرسمية العلوية السائدة المعترف بها في التعليم مثلاً وفي وسائل الاعلام، وبين الثقافة الشعبية: ثقافة الفلاحين أو الجماهير أو الثقافة الشفاهية، وهي ثقافة تراثية وتحتية - ولا تشير هذه الكلمة إلى أي معنى من معاني التقييم - هي جماع رواسب تاريخية حية في وجدان الناس ومؤثرة سلبي أو إيجاباً، التراث المحكي والموسيقى وما اصطلحنا على تسميته بالفنون الشعبية في صورتها الأصلية الخام قبل أن تمتد إليها يد التهذيب وتعزلها عن محيطها الطبيعي لكي تضعها على خشبة المسرح أو استديو التليفزيون.

إن الأصالة الثقافية في تصورى لا يمكن أن تفهم باعتبارها انتماء عرقياً أو عنصرياً. بل أنني أراها تراكماً وانصهاراً لمقومات موحدة تتجاوز الحدود السياسية، ولكنها تصدر عن منابع متعددة المرجعية، في وقت معاً: في مصر فرعونية قبطية هيلينية وإسلامية عربية ومعاصرة، وفي الرافدين ذات مرجعية آشورية وفي لبنان فينيقية وفي شمال أفريقيا بربرية وفي السودان والصومال زنجية، إضافة إلى مرجعيتها العربية من بين مرجعيات أخرى.

وبالتساق مع الطبيعة الدينامية لهذه الظاهرة فإن التراث العربى الإسلامى المشترك يذهب شوطاً بعيداً في تناغم وتآلف هذه الموروثات المختلفة وفي صهرها لتكون جسماً مركباً متعدد

وحتى أبعد انحيازا شائعا وجاهزا فأننى أشير إلى أن التراث بداهة إنما هو شئ نملكه ولا يملكنا، سواء كان هذا التراث فصيحاً كلاسياً أو شعبياً، محلياً أو إنسانياً. ولا يقل عن ذلك بديهية أنه علينا أن ننفض عنه تراب القرون، أن نبث فيه أنفاس الحياة، بل أن نحياه، نحن، حياة جديدة، سواء كان ذلك عن وسائل تقنية منهجية أو عن طريق وسائل فنية إبداعية، أو بإعادة تفسيره وتأويله من جديد.

من الواضح بذاته أننا نختار تراثنا، نعيد خلقه خلقاً جديداً، ونتبنأه .

ولدعم ثقافتنا العريقة عراقية الدهور فما من خيار أمامنا، فيما أفترض، إلا أن نمحص النظر فيها بقدر ما يسعنا من أمانة ودقة حتى نتبين جذور ما نحن فيه من ارتكاس وردة، أن نسعى إلى القضاء على القمع السياسى والاجتماعى، وأن نعطي أولوية للمتغيرات مع الحفاظ على ما هو حى أو قابل للحياة فى العناصر الثابتة العتيدة من تراثنا.

أريد هنا أن أؤكد ما فى ثقافتنا من حاجة ملحة ولاعجة إلى مقاومة ودحر هجمة «شبه الثقافة» التى تقدمها الينا قطاعات حاكمة معينة فى الغرب، تدعو إلى إعلاء بل إلى تفريد «الاستهلاكية»، وتقوم على فيض كاسخ ومخطط للمعلومات المضللة، وهى «شبه ثقافة» تضير بشعوب الشمال والغرب بقدر ما تضير بشعوب الجنوب أو العالم الثالث، «شبه ثقافة» تقضى فى النهاية إلى تشويه وعطب الهوية القومية فى الشمال وفى الجنوب على السواء.

ومن ناحية أخرى فإن ما يعطب أصالة ثقافتنا هو تسليمها بالخضوع لما تمليه عليها سلفية جامدة .

لا يمكن للثقافة أن تزدهر حقاً، فى ظنى، إلا بمقدار ما تؤكد حريتها الأصلية، وتفلت من إسار طغيان الماضى، وتقيم ذلك التوازن الدقيق بين سيادة العقل وبين انطلاق تلك القوى الداخلية التى لا تقع تحت سيطرة «عقلانوية» صارمة هى نفسها لا عقلانية وضائرة بالعقل.

ومازلنا نلاحظ بقاء رواسب من ثقافات فرعية قبلية أو طائفية أو جنسية نوعية أو طبقية أو عرقية جغرافية، بقدر لعله أكبر مما نلاحظ في ثقافة الغرب (مثال ذلك الثقافات الفرعية البدوية أو العمالية أو الفلاحية أو البربرية أو النسوية إلى آخر ذلك).

ولست على الإطلاق في صف قمع هذه العناصر أو استئصالها. أتصور أن العامل الموحد الشامل هنا أكبر فعالية من الآلية الانفصالية المضمرة: وهو صراع يمكن أن يكون مصدر قوة لا باعث وهن.

وهو ما يفضي بنا على الفور إلى تعددية أخرى في الثقافة العربية أو الثقافات، العربية، بين الثقافة السلفية المرتبطة بالماضي التي تعتنق سرايا عن أرض لا يمكن في الواقع الرجوع إليها، عصرا ذهبيا موهرما للثقافة هي في الواقع مغلفة بأصفاد فكر رجعي يعزى إلى عصور التدهور التي ابتعدت عن أضواء ساحات التراث - هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى ثقافة مستنيرة قائمة على التسامح والتفطن والاستبصار أو العقلانية ولا تسلم أمام الممارسات الشكلية البحتة أو الطقوس الخاوية.

أى أننى أعتبر الثقافة المتحررة التي تجد علة وجودها في نشدان قيم مثل العقل والحرية والعدالة - وهي قيم لا تبلى جذتها مهما قال ما بعد الحداثيين - هي الثقافة الأصيلة.

أى أن العوامل الأولية التي ترسى بل وتدعم أصالة الثقافة هي، على المستوى العقلي، انفتاحها على الأسئلة وليس العقائدية الجامدة، وعلى المستوى السياسى، الديمقراطية وليست الشمولية أو الوصاية الأبوية كما هو الغالب في البلاد العربية.

ليس أمامنا خيار فيما أرى الا أولوية ثقافة العقل: مرنة، عضوية. قائمة على النسبية لا على المطلقات الثابتة، قائمة على التسامح والحوار مع الذات ومع الآخر، سواء، ضد ثقافة السيطرة السلفية، والخرافة والأفكار اللاعقلانية التي يتعذر التحكم فيها.

وفى مجتمع اليوم، ما بعد الرأسمالى، مجتمع التقنية العالية والمعلوماتية، فإن الأمل الوحيد

فى ثقافة عربية مزدهرة - بل قادرة على البقاء - هو صيانة وتنمية رصيد مشترك من «الثقافات» العربية المتنوعة، بما فيها من عناصر التقارب بل التوحد وما فيها كذلك من عناصر التنوع والتعدد الذى هو إسهام فى إثرائها وإيماء إلى آفاق مفتوحة.

ليست الهوية القومية فى تصورى جوهرًا ميتافيزيقياً أبدياً مسبقاً، ليست معطى محدداً سلفاً ونهائياً، ليست ميراثاً ثابتاً لا حول عنه مقدوماً به من الماضى ومتبعاً أمام تفاعلات التاريخ وأبعاد الزمنية. ومن غير برقشات بلاغية أو رومانسية أو شبه أسطورية فإن الهوية القومية فى نظرى هى واقعة تاريخية زمنية ملموسة تصاغ وتلمى وتشكل باستمرار. ولا يمكن، بالتالى، أن تكون موضوعة نهائياً فى شروط بلاغية وأسطورية كما كانت تزعم تيارات معينة فى الفكر العربى وخاصة فى الستينات، مثل بعض تيارات القومية العربية أو التنظير البعثى الخطابى.

لا يمكن للهوية القومية أن تكتسب حيويتها - بغض النظر عن مصداقيتها - إلا بمقدرتها على أن تتطور وأن تتفاعل مع المعطيات التاريخية الاجتماعية السياسية والثقافية، وعلى الوعى بما فى خصائصها من انفتاح ومرونة واستجابة نقدية.

ولا يعنى ذلك أننى أقترح تصوراً للهوية لا قوام لها، عفوية وعرضية، ولا هى، بالتالى، مجرد تركيب مصنوع وعسفى من عناصر متغايرة. بل أميل إلى أن أرى الهوية القومية باعتبارها جامعة بين مقومات الثبات والحركة.

وما من شك فى أن مكوناً جوهرياً للهوية هنا هو التراث العريق الذى يقطع ويتجاوز حدود المحددات العرقية أو الجغرافية السياسية والذى يتسق مع التعريب المدهش وسيادة الإسلام، عبر عصور متطاولة، فى المنطقة التى نعرفها باسم العالم العربى.

ومع ذلك، فإن هذا التراث - وهو عامل موحد - لا يمكن فصله تعسفياً عن العناصر ما قبل العروبية التى ماتزال تثريه وتنوعه.

فليس التراث العربى اذن مكرساً ولا مصمتاً. وهو ما ينعكس مباشرة على الهوية القومية.

وبداهة فإن من الوهم الصراح أن نتصور إمكانية إسقاط عصر تاريخي جاهز، ونقله إلى الحاضر. الماضي لا يمكن استنساخه ولا تكراره.

ودعوى أن العقلية العربية - على عكس الزعم الشائع - إنما هي عقلية تغذوها تعددية هي في الوقت نفسه مثيرة للتفكير ومستفزة للخيال والابداع.

فبينما نجد أن العقلانية، واللواذ بنوع من البراجماتية العملية الأرضية، والتسامح، لها أصول راسخة وعميقة الجذور في تكوين الهوية العربية، فإن هناك فيها الشطح الفانتازي الصراح، واللاواقعي، والملحمي، وهي مقومات لا انفصال لها عن التراث العربي: المأثورات الشعبية التي ما تنى تجدد نفسها، استمرار قيم مستمدة مباشرة من ألف ليلة وليلة، التحدى الجليل للمواقع الأرضي العادي كما تجسده صروح المعابد والكنائس والجوامع التي تكسر المنظور المعمول على قدر الإنسان فقط وتتجاوزه (وهو منظور مأثور عن الإغريق تحده المعمار القوطي في الثقافة الغربية).

وبينما أسهم قدر عظيم من المرونة والطواعية في استفادة الفاتحين العرب من منجزات الثقافات التي تغلبوا عليها - تاريخيا - في أمور الإدارة ومالية الدولة والحرب - على سبيل المثال - فإن الثقافة العربية الإسلامية، ثقافة العرب، والمستعربين - صانت ودارمت قيمة تجريدية لعلها موروثه من الشساعات البعيدة لصحراء أبدية تبدو لا نهاية لها، قيمة ميتافيزيقية مازالت قوية الإيحاء في الفنون الجميلة - وليس فقط في الحرفية الصناع - فنون الخط، والنمنمة والرسوم المجردة التي هي بطبيعتها لا نهائية.

إن الخط العملي - أو البراجماتي حتى - في الهوية القومية العربية ليس متناقضا أو متنافرا مع حس بالانتشاء الصوفي، مع صوفية تطاول الحقب والدهور حتى لو اختزلت في بعض الحالات إلى مجرد رقى وتعازيم طقسية بلا معنى.

كل ذلك يفترض مسبقا أن هناك، في الواقع، هوية قومية عربية متفردة، دون أن نضفي عليها أية سمة ثابتة ميتافيزيقية أحادية البعد.

إن الهوية القومية هنا - وهو مفهوم شامل يضم ويؤلف بين مقومات متغايرة ولكنها غير متناقضة - لا يمكن أن تتصور بالشروط الخام العذرية قليلا التي وضعت لها عند تبلور هذا المفهوم

تحت ضغط نوع من توكيد الذات ونفى الآخر إما عن طريق المواجهة وإما بافتراض مضمّر أنه غير موجود.

وعلى الهوية القومية - والثقافة العربية بالتالى - أن تندمج وأن تتكيف مع ظاهرة عالمية تكسب أرضا جديدة كل يوم، هى ليست عالمية المركبات العسكرية، التقنية، ما بعد الصناعية، للاحتكارات عابرة القوميات، بل عالمية مؤسسة على القرار الديمقراطي الحر، على احترام التفرد والتفريد، على احترام الاختلاف القومى والثقافى، حيث يمكن أن تتألف العناصر المتغايرة والتساوقات المتبادلة: وهى عملية يمكن أن تعيد إنتاج نفسها، جدليا، على مستويات متعددة وعلى سلاسل متعددة من المقومات الثقافية الفرعية للهوية.

ولو استمبح لى العذرفى أن أعرج على نعمة شخصية فأننى أقرر على الفور أننى أنتمى إلى مثل هذه الثقافة الفرعية: الثقافة القبطية المصرية التى أحسها فى عمق دخيلتى لا تنفصل عن الثقافة العربية الإسلامية السائدة.

وهو ما يمكن أن يكون عليه الحال بالنسبة للعرب الأكراد، أو البربر، أو الشوام، وهكذا.

وما من حاجة للقول بأن لدينا اللغة التى هى مقوم موحد قوى فى الهوية العربية.

من وجهة نظر محددة فإن العربية بالتعريف لغة مقدسة، مطلقة، وهى، وفقا للتقاليد، لغة الله. ومع ذلك فإن العربية باعتبارها وسيطا للثقافة المعاصرة ليس أمامها إلا أن تكون نقدية، مرنة، نسبية، ودينامية، فى الوقت نفسه الذى تحتفظ فيه بقدسيته.

هذه السمة الثنائية للغة - فى صراعها واتجاهها للتألف، معا - تدعم هوية قومية هى نفسها تعددية وتوحيدية، تألف بين العالمية وبين السمات الوطنية التى لا عوض عنها، مما يكون كلية صحيحة وقوية الأسر.

ما يوجز نظرتى إلى هذا الموضوع هو فى كلمتين: التنوع داخل الوحدة.

هل للأدب دور فى التحولات الاجتماعية

ما آفاق تأثير الأدب - والثقافة - على التغيرات الاجتماعية:

يسارونى الشك فى أن الأدب يؤتى تأثيرا مباشرا، ملموسا، وفى الأجل القريب، على آليات التحول الاجتماعى.

وخاصة فى الوقت الراهن إذ مازالت الأمية الأبجدية تنفشى فى هذا الجزء الذى نعيش فيه من العالم، ومازالت جوانب معينة من الأمية الثقافية شائعة ومستطيرة فى كل مكان، وعلى الأخص مع الارتفاع المضطرد لوسائل الاعلام الجماهيرية التى تهدد باكتساح الخصوصية الحميمة الجوهرية للتفاعل مع ما نسميه «الأدب الجيد». وها نحن نشهد وسائل أرفف وأخفى فى فنون تسويق وترويج أشباه المنتجات الفنية.

لكن ذلك لا يعنى أنه من المقبول، ولا من الممكن، أن نلقى مسبقا وظيفة الأدب الاجتماعية. ان هذا «التهميش» للأدب - ولعله مقصود مدبر فى بعض الحالات - لا يصدر عن «هامشية» أصلية وكامنة فى صميم الأدب. ذلك أن جوهر كل فن جيد هو بالضبط أنه طليعى ولكنه غير هامشى.

ولعل هناك حسا متناميا بأن الكاتب - والمثقف بوجه عام - قد ازداد الآن انعزالا، وتضاءلت فعاليته، وتفاقم حرمانه من فرصة معقولة فى عملية اتخاذ القرار الاجتماعى، وبخاصة فى بلاد «العالم الثالث».

ففى هذه البلاد، وبالتحديد، تبدو الصورة قائمة حقا: الضغوط المادية والمالية التى يبرز تحتها الكاتب والمثقف - إذا أصرَّ على التشبُّت بأمانته الخلقية والفنية - وما يسمى بـ «نزيف العقول»، وغياب الحرية كليا أو جزئيا، وسيادة «القيم» الاستهلاكية، وندرة القراء، والقصور الواضح فى التعليم، وهجمة التسلية السهلة، وهى غالبا مدمرة لقيم الثقافة الأصيلة، وسيطرة أجهزة الاعلام الرسمية أو شبه الرسمية، وتسخير الثقافة لخدمة الدولة، وهكذا.

ومع ذلك فإن مقاومة استمرار هذه الأوضاع لم تتوقف قط.

فلنتأمل قليلاً دور كاتب، أو شاعر، مثلاً، فى تطوير التحول الاجتماعى.

أيمكن أن يكون للكاتب وظيفة فى مجتمع يزداد فيه قهر وطغيان وسائل الإعلام الجماهيرية؟
مجتمع تكتسب فيه أرضاً جديدة، كل يوم، صناعة غسيل المخ، صناعة فى الغالب مستخفى بها،
مقنعة بمكر، أو مضمرة؟ مجتمع تزداد فيه باستمرار فعالية الآليات المختلفة لقمع الفكر والإبداع
الفردى المستقل؟

أميل إلى الإجابة: نعم. نعم بالتحديد.

إن قراءة معينة - وصحيحة - لواقع الأحوال تميل نحو الأمل.

عوامل مختلفة ترجح الكفة نحو أفق أكثر إشراقاً.

ومن أول هذه العوامل ما يبدو أنه أمر لا نكران له: هو إيمان الكتاب، وجمهرة عريضة من
القراء على طول العصور، إيماناً مستمراً، بوظيفة اجتماعية للأدب، بأن الشاعر، مثلاً، ليس منفياً
تماماً عن ساحة التحول الاجتماعى مهما كان دوره غير مباشر، وفعّالاً فى المدى الطويل فقط.

إن بقاء هذا الإيمان - دون حول - سواء كان مضمراً أو معلناً، بل ممارسته باستمرار يشير
- بداهة - إلى قيام حاجة اجتماعية فعلية حقيقية للأدب الجيد.

ولرصد الإمكانيات الكامنة فى المشروع الأدبى لإحداث تغير اجتماعى، فمن الضرورى أن
نشير ولو بشكل عابر إلى المقومات الأساسية للواقع الاجتماعى على الأقل فى هذا الجزء الذى نعيش
فيه من العالم، كما ذكرتها آنفاً. الوحدة والتنوع، دور التراث والتقاليد وأثرها، وهى كلها ملامح
اجتماعية ثقافية بارزة فى العالم العربى.

وذلك، بالتأكيد، يعزى إلى عوامل ذات أبعاد اجتماعية كما أنه يسهم بدوره فى إحداث
تغييرات اجتماعية مختلفة فى بنى مجتمعات بلغت مراحل مختلفة من النمو.

وفى تصورى فمن المهم أن نتعرف على مشاكل تواجهها فى عملية معقدة بطبيعتها هى عملية العلاقة بين الأدب والمجتمع.

إننى أعتقد أن النظم التقنية للإعلام وإساءة الإعلام، شأنها فى ذلك المؤسسات السلطوية، ستظل دائما موضع سؤال وموضع مساءلة معا.

ان الكتاب - مهما بدا شكله عتيقا أو عفا عليه الزمن - يظل فعلا، مثيرا للفكر وحافزا لانطلاق الخيال الحر. ولعل الكتاب سوف يأتى إلى أجيال هى معنا الآن على شكل صفحات مطبوعة أو على أى شكل سمعى بصرى آخر، لكنه يظل «كتابا» أى دعوة ونداء ملحا للمشاركة النشطة والجهد الخلاق من جانب قارئ. ومن ثم فإن «كتابا» للأدب - بهذا المعنى - هو تحد مستمر للتلقى السلبي، وحافز لعمليات معقدة من التغير الاجتماعى.

ومن الواضح أن وسائل الاعلام الجماهيرية، بذاتها، محايدة. لكننا نشهد تلك الظاهرة الجارفة لاستخدامها - أو سوء استخدامها - فى خدمة واستدامة الأمر الواقع، لإحكام قبضة القوى المحافظة أو القمعية، إلى درجة أن هذه الوسائط - مثل أجيال مستقبلية ممكنة من الانسان الآلى - تكاد تكتسب حياة مستقلة أو إرادة ذاتية تمت بصلة القربى لكوابيس الخيال العلمى.

أعتقد أن الانسان - وليس «شبه الانسان» - هو الذى يظل ويستمر وسوف يبقى متحكما فى الوسائط والأجهزة والآلات الحاسبة والمسماة بالعاقلة. وسوف يظل الفرد الإنسانى يجد أفضل تعبير عنه فى الأدب والفن، بمواجهة مؤسسات السلطة والمصالح الاجتماعية المستقرة.

صحيح أن القيود الاجتماعية والسياسية سوف تظل قائمة دائما، ولكن لا يقل عن ذلك صحة أن هناك وسيظل دائما ذلك الشوق اللاعج للحرية، وتلك النشوة فى التواصل، ولا تجد تلك الأشواق والنشوات تحقيقا لها خيرا من الأدب الجيد والفن الجيد.

ويهدى بصيرة أو حدس داخلى، وباستقراء الواقع التاريخى أيضا، أجد أن العملية الأدبية نفسها هى تمرد أساسى ضد القمع، ومن أجل التغير الاجتماعى، وفى وجه وسائل الإعلام الراهنة وضغط المؤسسات، بل أضيف أن المشروع الأدبى، بذاته، هو تمرد ضد قمع «الواقع»، أى «الواقع»، بمعنى المواضع الاجتماعية وبمعنى الوضع الإنسانى نفسه.

هذه الخصيصة للأدب تبدو كأنها دائما خالدة أزلية تقريبا في داخل ظاهرة هي عرضية بجوهرها، ظاهرة «الإنسان».

فهل أرى في الأدب جهدا متصلا دائبا لكسر القهر وإحداث التغيير في وجه ممارسة متصلة دائبة لذلك القهر؟ إن هذا الجدل، هذا التفاعل بين القمع والتمرد، بين القهر والحرية، هو في تقديرى مفهوم لا يمكن نفيه. لا أتصور - وإن كنت أتمنى - يوطوبيا ينفى عنها القمع نفيا نهائيا، ولكن يظل الأمر أنه طالما وجد قمع اجتماعى، أو ايديولوجى، أو ميتافيزيقى حتى، فإنه من غير المتصور أن تكون لهذا القمع الكلمة الأخيرة، لم يحدث ذلك قط والمأمول أنه لن يحدث أبدا. وفي وجه الأمر الواقع سوف يبقى التشدان المحرق للحرية، حثيثا في بعض الأحيان ويطى الخطو أحيانا، ولكنه دائما هناك، لا يسحق.

أود هنا أن أشير بسرعة إلى قامات أدبية أذكرها فقط على سبيل المثال لا على سبيل الحصر بأى حال، أسهمت بقدر معين في التغيير الاجتماعى في مصر، مثل طه حسين لا باعتباره فقط وزيرا في حكومة قامت بتحولات اجتماعية جذرية في ميدان التعليم المجانى مثلا، بل أساسا باعتباره روائيا وداعية وكاتبا للمقال أسهم - بمقالاته وكتبه التى حظرت أحيانا وحوكمت أحيانا أخرى - فى ايقاظ الرأى العام ومن ثم دفع الحكومة إلى ضرورة تحولات اجتماعية معينة.

ونهض سلامة موسى، وهو داعية لم تهن له همّة، بدور مماثل وإن كان دائما فى خارج الإجراءات الحكومية.

إن موجة «الواقعية الاشتراكية» كما أطلق عليها، فى القصص وفى الشعر فى مصر، فى الأربعينيات والخمسينيات، وأيا كان تقديرنا لقيمتها الجمالية أو الفنية، كانت بالتأكيد انعكاسا لحاجات اجتماعية ملحة كما كانت حافزا لتحولات اجتماعية محددة نهضت لها ثورة ١٩٥٢. ومن الأمثلة ذائعة الصيت أن قائد الثورة جمال عبد الناصر كان يردد كثيرا أنه تأثر تأثرا عميقا بكتاب «عودة الروح» لتوفيق الحكيم روائيا وكاتبا مسرحيا أدار ظهره، فيما بعد، لهذه الثورة نفسها.

كل ذلك يشير إلى أن الأدب يمكن - بل يجب - أن تكون له وظيفة فى إحداث التحول الاجتماعى، وظيفة ليست فقط اجتماعية بذاتها - ومن ثم فهى متغيرة - بل هى وظيفة تتحدى

الزمنية أيضا وتتجاوز الظروف التاريخية.

ومن ثمّ يمكن أن نحدد هذه الوظيفة بأنها اجتماعية، في المدى الطويل، وبأنها أساسا معرفية وجمالية، هي نشدان للتغيير والمعرفة معا، وظيفة قائمة على سؤال متصل من غير إجابة نهائية أبدا.

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع - كما هو واضح - تخضع لعمليات معقدة من حيث النقلة من المحيطي إلى المركزي، والعكس، إذا اعتبرنا الأدب هنا محيطيا وإذا افترضنا أن المجتمع هو المركز. أعتقد أن الأدب له دور مؤثر في التغير الاجتماعي، على المدى البعيد، مع العلم بداهة أن كل عمل أدبي بمفرده هو بالتعريف غير قابل للمقارنة ويمثل تحديا للتكرار أو التنبؤ، وأعتقد كذلك أن الفن يظل محتفظا بسرّه الذي لا يفض سواء عن طريق التحليل الاجتماعي أو النفسى أو حتى النصي.

الآليات التي تهدف إلى تهميش الفنان لن تجعل منه أبدا ظاهرة هامشية.

قانون الإيمان عندي، روائيا وشاعرا كامنا، أن للأدب وظيفة، حتى إن كانت غير مباشرة، وفعالة فقط على المدى الطويل، في التحول الاجتماعي الذي يهدف إلى إعادة توكيد القيم الأساسية على المستوى الاسطيطيقي - ومن ثم وبالضرورة على المستوى الأخلاقي - قيم الجمال والعدالة والحرية والكرامة الانسانية. للأدب دور حيوي، بمجرد وجوده، بمجرد سعيه إلى كشف حقيقة معينة للإنسان، وحاشاى أن أقول «الحقيقة» الواحدة الوحيدة المطلقة الثابتة للإنسان.

كل «حقيقة» وكل «واقع» للإنسان - أيا كان تصوره - يتضمن مقومات اجتماعية، كما يتضمن مقومات ثقافية، وداخلية، وميتافيزيقية في الآن نفسه.

أردت أن أؤكد هذا المفهوم للأدب عندي - مع أنني كنت قد طرحته من قبل - لعل في هذا الترديد والإلحاح ما يشير إلى دوره المركزي في وجداني وإلى أهمية القضية على الساحة الثقافية بعامة.

ثقافة واحدة أم ثقافات؟

هل عندنا ثقافة واحدة أم ثقافات؟

وضع السؤال نفسه على هذا النحو مثير للقلق.

أبادر فأقول: هي ثقافة واحدة بمعنى من المعاني، وهي في الوقت نفسه ثقافات متعددة.

فهى ليست ثقافات متعددة فقط من حيث أنها تنسب إلى «أقطار» «عَرَضِيَّة» متعددة، هي ذلك بطبيعة الحال، لكنها أيضا متعددة ومتنوعة في قطاعات طويلة، من حيث محتواها.

وليست الثقافة - كما لا أحتاج أن أقول، هنا، مجرد تجميع المعلومات فقط، ولا التخصص في فرع من فروع المعرفة أو العلوم أو التعميق فيه. بل هي أساسا طريقة للحياة والسلوك والرؤية.

هي في تصوري، كما أسلفت القول، طريقة تفكير، وطبيعة رؤية، وتراث له ملامح وسمات بعينها، وأنماط سلوكية، وعادات اجتماعية، وخبرة خاصة بالحياة، وأقنوم قيمى متميز، ومجموعة من العقائد والأديان والقناعات، أى هي مجموع القيم المادية والروحية ووسائل إيذاعها واستخدامها ونقلها التى يخلقها المجتمع لإشباع حاجاته المادية والروحية ويتوارثها ويعدلها ويطورها من خلال منظور تاريخى من ناحية، وإنسانى يتجاوز التاريخ من ناحية أخرى. وهى عندنا ثقافة متنوعة ومؤثرة فى عدة اتجاهات.

أولا: أريد أن أدحض - من جديد - زعم الوحدة التى تريد أن تصب كل روافد الثقافة فى هذا «العالم» العربى العريض فى قالب واحد لست أظن أن هناك ما يسمى بالوحدة المغلقة للثقافة العربية بمعناها الذى يكون وحدة واحدة ليس فيه اختلاف. أريد أن أؤكد على فكرة الاختلاف فى داخل الثقافة العربية. وأريد أن أؤكد أن هذا الاختلاف عنصر إثراء وغنى وليس عنصر تفرقة وتشتيت، بالعكس، هناك أشياء عامة توحد بين الثقافات العربية وإن كانت تصدر عن منابع لها قوامها وتكوينها وتراثها الخاص بكل منها. هناك عوامل عامة توحد بين هذه الثقافات بعضها بعضا،

وتوحد بينها وبين الثقافة الإنسانية العامة كلها. لا خلاف في هذا. فلست أدعو إلى انفصالية مصطنعة، ولكنى أدعو إلى تأكيد الاختلافات، لكي تثري وتستفيد هذه الثقافات المتعددة التي توحد بينها قنوات اتصال عريضة ومشتركة وتاريخية، لكي تتطور وتتكامل من تلاقح بعضها بعضا ومن ترافد بعضها إلى بعض.

أوضح مظاهر هذا التعدد وأبسطه هو التعدد القطري. باعتباره حقيقة واقعة وراهنة، بغض النظر الآن عن مشروعية ومصداقية المسعى الوحدوي، وعلى أى أسس يقوم.

هناك على سبيل المثال تعدد في اللهجات المستخدمة في البلاد العربية، لماذا نتجاهله ونصر على هذا التجاهل؟ إن المصري مثلا لا يستطيع أن يفهم المغربي أو العراقي اذا تحدث مع مواطنيه بلهجتهم، دعك من أن اللهجة الجزائرية مثلا تستعصى على فهم غير الجزائريين، وهكذا.

ألا تكون هذه اللهجات - وهي المكونات الأولى في تكوين الطفل وعلاقته بأمه وأهله - عنصرا من عناصر التعدد أو الاختلاف، حتى بعد أن يفقه الطفل ثم الصبى لغته الفصحى ويقيم عليها وبها ثقافته ورؤيته للعالم؟

إن اللغة - الأم، أى لغة الأم، بالمعنى الحرفي، مكون أساسى من مكونات الإنسان.

في بلاد عربية تقع على الهامش الجغرافى نجد هذا الوضع أجلى وأوضح، في بلاد مثل الصومال نجد أن اللغة الرسمية هي العربية ولكن اللغة الصومالية لغة رسمية أيضا، كما أن لغة السوق هي الإيطالية المحرفة، وفي موريتانيا - على الرغم من وفرة الشعراء العموديين فيها - نجد أن اللغة العربية تتخذ وضع اللغة الرسمية ولكن الدولة تعترف بثلاث لغات محلية أخرى هي البولارية والسوننكية والولوفية وهي اللغات التي يستخدمها التلاميذ في الأناشيد التي يتغنون بها. وما زالت الفرنسية مع ذلك لغة التعليم في مراحله العامة.

هناك تعدد على مستوى آخر، من ناحية اللغة الأم، فمن ينكر أن للنوبيين لغتين يتكون بهما

الطفل وهما موضع الحرص والرعاية من الكبار حتى الممات لأنهما رصيد الثقافة الشعبية والموروث الشعبي؟

والوضع نفسه يتكرر بالنسبة للأكراد على طول بعض البلاد العربية وعرضها، في العراق، وسوريا، ومناطق من لبنان والأردن. اللغة الرسمية ولغة الثقافة هنا مزدوجة: العربية والكردية معا، على تراوح مدى الاعتراف بالكردية أو مدى نكرانها واضطهادها أحيانا.

وهناك في بلاد المغرب العربي ثقافة فرعية بربرية قائمة لا جدوى من إنكارها، وهي لا شك تحقن الثقافة العربية بروافد خاصة متميزة.

وبالطبع فإن الثقافة القبطية تستلهم التراث الفرعوني والقبطي الديني والأسطوري، بشكل خاص، وإن كانت تنتمي أساسا في رأيي إلى الثقافة المصرية - العربية السائدة.

لا شك أن من العوامل الموحدة أو التي تسير في طريق التقريب اللصيق الحميم بين فروع الثقافة العربية أو الثقافات العربية، عامل التراث المشترك.

ولكى أكون واضحا: فإن التراث - كما هو بديهي - وكما أكرر باستمرار هو شيء نملكه ونحن أصحابه بل هو جزء أساسي منا، سواء كان التراث شعبيا أو عربيا أو إنسانيا. وعلينا، كما هو بديهي أيضا، أن نزيل عنه تراب القرون وأن نخرجه إلى نور الوعي بالمناهج العلمية التقنية التي هي ليست مشكلة ولا هي عويصة ولا بعيدة عن متناول أيدينا، وكذلك بالأساليب الفنية التي هي أقدر وأنفذ وأعمق، ولكن المشكلة حقا هي مشكلة المواجهة بين التراث وبين القضايا والمشاكل المعاصرة. ولا جدوى من الزعم بأن ليس ثم مواجهة.

المشاكل المعاصرة مترابطة بين فلكين من القضايا: قضايا ثقافية وقضايا اجتماعية، كلاهما يتفاعل بالآخر، كلاهما مؤثر متأثر بالآخر.

أزعم أنه مما يعوق ثقافتنا بصفة عامة خضوعها للماضي ولسطوته، هذا معزز بالتاريخ، كل ازدهارات الحضارات الإنسانية، بما فيها الحضارة العربية في عزمها، كانت خروجاً عن هذه السطوة،

وتأكيدا لحرية الانسان، وسيادة العقل، ومحاولته السيطرة على المصير أو فهمه على الأقل، والتناسق مع الطبيعة .

وهو ما يؤدي بنا مباشرة إلى تعدد آخر في الثقافة - أو الثقافات العربية - تعدد بين الثقافة السلفية التي تدين بعودة، متوهمة ومستحيلة عمليا، إلى عصر وسيطى ذهبي مزعوم، وهي ثقافة تظل خاضعة لفكر رجعي يعود لعصور الانحطاط، وينحى أكثر ما في التراث وضاءة وعقلانية، وتحررا وتسامحا، ويعطى الأولوية للتطرف في ممارسات شكلية وطقسية وانصياع لمفاهيم متخلفة وقمعية، هذا من ناحية .

وهناك من ناحية أخرى الثقافة الانسانية الليبرالية بأحسن معانى الكلمة - اذا نفينا عنها ارتباطها التاريخي بظهور ورسوخ طبقة برجوازية في أوروبا - أي الثقافة التحررية التي ترى أن العقل هو الرائد وهو الحكم والتي تنحاز إلى أشواق الناس للعدل والكرامة والحرية .

إن إدراك مدى الهوة التي يمكن أن تؤدي بنا إليها سيطرة الثقافة السلفية هو الذي يمكن أن يخلص أو يثقل أو يهدى ثقافتنا ويثريها، بمعنى أنه ليس بالعقل وحده يعيش الانسان، صحيح، ولكن بغير العقل يظل في ضلال مبین، وهو ما لا أنى أكرره وأؤكدّه .

هذا كله يدور في فلك تعدد المستوى الثقافي . ولكن الأساس هو المشكلة الاجتماعية، فإذا سلمنا أن هناك قمعا يأتي من سيطرة الماضي وسطوته، فكيف يستغل هذا القمع ؟ انه يستغل لأسباب ولأغراض اجتماعية، ويؤدي بدوره إلى تفاقم الأزمة الثقافية في حلقة متشابكة ومتفاعلة . ومن هذه السيطرة المزدوجة وتجسيدها في سيطرة المؤسسة الاجتماعية توارثنا تلك الكتل الصماء في ثقافتنا أي في ثقافتنا الشعبية وفي ثقافة النخبة على السواء . كتل من العقائدية السلفية المتحجرة التي تقتل الوعي النقدي، وتصفد الحركة الدينامية للمجتمع بل تحاول ان ترتد بها للوراء، وتطعن الحرية - أسمى قيم الإنسان - في الصميم، وتطلق سراح قوى القهر والوحشية والغضب أي قوى اللاوعي المدمرة ما دامت غير محكومة بالعقل . ولكنني أسارع إلى تأكيد أنه في تراثنا نفسه وفي وعينا الحي به يوجد إدراك ناصع لقيم الحرية والتسامح، والعقلانية، وعلنا أن نتميها . فهذا من عوامل التقريب بين فروع ثقافتنا أو بين ثقافتنا العربية الفرعية .

من أكثر الحلول وضوحاً للأزمة الثقافية التي نتحدث عنها، حل المواجهة بين هذين الصنفين من الثقافات: ثقافة السلفى الرجعى، واللاعقلانى، والخرافى، وثقافة النسبى والعقلى والإنسانى. هذه المواجهة التي تعكس وتؤثر على نوع آخر وأعمق فى نفس الوقت، من المواجهة، أعنى بها المواجهة على المستوى الاجتماعى.

لا أنفى عن ثقافتنا ملامح خاصة بها، لا أريد أن أنفى تراثاً وخصائص تنفرد بها. ولكننى لا أريد - فى الوقت نفسه - أن أعزلها عزلاً مصطنعاً عن الثقافة الإنسانية، عن التراث الإنسانى. وهو ما يبدو أن معظمنا ينساق إليه بوعى - أو بغير وعى - وهو من أخطر المزالق التي تؤدى بنا إلى التعثر فى الوقوع على الأسباب، ومن ثم إيجاد الحلول..

أعود اذن فأكرر أنه مع سيادة رصيد جامع مشترك بين هذه الثقافات، العربية، القطرية أو الفرعية أو التحتية، فهناك عناصر التوحيد أو التقريب بينها، كما أن هناك عناصر التعدد والتنوع التي هى فى الوقت نفسه عناصر إثراء وغنى وإشارات إلى آفاق مفتوحة.

أن أكون عربيا

أن أكون عربيا هو، من بين أشياء كثيرة أخرى، أن أكون قد عشت مع شعراء الجاهلية وقلت أشعارا فيها غنائية وحكمة ومواجهة لطبيعة قاسية. وفيها قوة العزيمة وساحة النفس معا.

وأن أكون قد خالطت شعراء الحب العذري، وتشببت بالعذاري الجميلات وعشقت «ليلي» حتى الجنون وانتظرت أن تحقق لي «هند» ما وعدت.

وعرفت حضارة الهند والفرس والروم قرأت آدابهم وعلومهم وترجمتها الى العربية وظلت هذه الترجمات عن اليونانية واللاتينية والسريانية والفارسية هي مراجع النهضة الأوربية قرونا عديدة.

شدت الرحال ومعى لغتى العربية وثقافتى الإسلامية حتى وصلت الى سمرقند وبخارى وقازخستان، وعشت فى صقلية والقسطنطينية، وقضيت فى الأندلس الإسبانية خمسة قرون، وأسهمت فى مدرسة طليطلة التى كانت منارة للعلم والفلسفة والترجمة فى ظلام ما كان يعرف بالقرون الوسطى.

أن أكون عربيا هو أن أكون ابن رشد، وابن سينا، والحلاج، وابن عربى والنفري والصوفيى الذين جمعوا بين الخمر الإلهية بكل حسيتها ونشوتها وبين الفناء فى المطلق غير المحدود.

استغرقتنى حكايات شهر زاد اللانهائية، ذهبت فجأة الى قديم الزمان وعرفت قصر شهر يار ملك ساسان وحلقت فى عنان السماء على بساط الريح وهبطت مدن النحاس والأبنوس وأحببت البنات الحيات والبنات الغزلان والبنات البجعات المرفقات بين السحب الى جزر واق الواق.

ونقشت المنمنمات الأرابيسك فى تفريعاتها ودوران خطوطها التى لا بدء لها ولا ختام فهى تمتزج بلا نهائية الوجود.

وشيدتُ صروح الجوامع بماآذنها الرشيقة الصاعدة ابتهاً إلى السماء وتحديتُ الفناء.

وبنيتُ دانتيلًا للمعمار الأندلسي الذي لا حدَ لرشاقته في «الحمراء»، وحدائق غرناطة الغناء.

وركبتُ الجمل والبغلة والحصان ذرعتُ الآفاق من خراسان إلى زنجبار ومن أشبيلية إلى بغداد طلباً للعلم وتحقيقاً للتراث، دون أن يعترضني شرطى على الحدود ودون أن يطلب منى جواز للمرور.

هذا أشترك فيه مع كل العرب.

ولكنى عربىً مصرىً.

وأن أكون عربياً مصرياً هو أن أكون الكاتب القاعد القرفصاء أكتب على البردى رموزاً أبديةً وخطوط الآلهة وأعلم الإنسانية.

أقمتُ بيدي العاريتين جبال الأهرام الهندسية المعجزة ونحتُ وجه الإنسان في قلب الصخر وشيدتُ المعابد التي تتجاوز الأبعاد الأرضية وتطاول السماء وخلدتُ متع الحياة على جدران الموت : ولائم اللذة الحسية من أكلٍ وشربٍ، والخروج إلى البرارى والمياه للصيد والقنص، ومتع الرقص وإيقاع الموسيقى كلها ماثلة لا تنفى، فى وجه الهلاك أدحض الدثور.

هذا كله ينصب فى ميراثى ويكون مقوماتى عربياً ومصرياً فى آن.

علمتُ أفلاطون وفلاسفة اليونان فى جامعة «أون»، عين الشمس العريقة، وعندما سقطت أثينا كانت الاسكندرية، عاصمتى هى عاصمة الكون، منارتها العجائبية لم تكن فقط تدحر ظلمات البحر بل كانت تضئ من مكتبتها ليل فجر الإنسانية حينذاك، هتفت مع أرشميدس «وجدتها»، ورسمت خريطة العالم مع بطليموس.

أن أكون عربياً مصرياً هو أننى وجدتُ فى الثالوث المسيحى تجسيدا لثالوث أوزيريس إيزيس حوريس فاعتنقت ديانة الناصرى لأننى دائماً جحيت أوثان الرومان، آمنت باللاهوت والناسوت موحدتين بلا انفصال. الإله والإنسان جوهر واحد طبيعة واحدة ومشئنة واحدة ولم أتردد لحظة واحدة

فى أن يسقط أهلى وأخوتى شهداء بالملات إيماناً بعقيدتهم الوجدانية، وقلت مع اثناسيوس القديس :
«أنا والحق فى وجه العالم» .

أنا العربى المصرى خلال سبعة آلاف عام غيرت ديانتى ثلاث مرات لكنها ظلت فى صميمها واحدة أو متقاربة، وغيرت لغتى ثلاث مرات لكنها ظلت لغتى أنا مصرىة وعربىة فى آن .

وهى لغة قدسية وأرضية، موسيقية وصارمة الدقة، استطاعت حمل فلسفة اليونان وعلومهم من اليونانية إلى اللاتينية ومنها إلى لغات اليوم المعاصرة؛ لغة هى اليوم على تعدد مستوياتها ولهجاتها رباط وثيق بين كل إخوتى من المغرب الأقصى إلى الخليج .

ومع تنوع تراث العرب المعاصرين أيا كانت أسلافهم الأشوريون أو الفينيقيون أو البربر أو القبط أو السودان أو قبائل مصر وعدنان فأنا اليوم قد انصهرت فى كيانى الثقافى هذه الترسبات وهناك تناغم وتكامل وهارمونية تتسق فيها كل هذه المتغيرات .

أن أكون عربياً هو بالضبط أن أكون شيئاً آخر غير كتلة واحدة مصمتة أحادية البعد مونوليتية، شيئاً آخر غير صورة شائبة ليس فيها إلا الخنجر بين الأسنان والعباءة والعقال، أنا الذى قدمت مليون شهيد فى الجزائر من أجل الحرية، وأسهمت، فى السويس، فى انهيار امبراطورية لم تكن تغيب عن أراضيها شمس القهر والاستغلال .

أن أكون عربياً اليوم هو أن أقف أمام نظام عالمى جديد يهدف إلى تذويب الكائن الإنسان فى كل مكان إلى صورة نمطية وسلبية متكررة لكى أحفظ هويتى العربية التى لاتنفصل عن مسيرة الإنسانية التى ظلت وستظل أبدا تعرف قيم الحرية والعدالة والكرامة والعقلانية والحق المقدس فى الحفاظ على استقلالية وإرادة الكائن الإنسانى الفرد ضد كل آليات القهر والتجريد والاستلاب .

ومن جامع الفنا فى مراكش إلى الجامع الأموى فى دمشق، ومن مكة المكرمة إلى المسجد الأقصى فى القدس الشريف، من أهرام مصر إلى أطلال بابل فى العراق أن أكون عربياً هو أن أعمل مع كل إخوتى على هذه الأرض (بالرغم من صعوبات المخاض ومشاق التحول وعودة عصر المجاعات والتعصب والقمع واضطهاد الفكر ومحاكم التفتيش وقتل الخصوم الفكرين، والحروب الدينية والعرقية فى كل مكان) على بناء مستقبل تظل فيه للمثل الإنسانية : العقل والتحرر والتسامح، قيمتها .

الى .. سلامة موسى

أستاذى سلامة موسى

هل كنت أنت ترافق على أن كاتباً واحداً، أو مفكراً واحداً، كان باستطاعته أن يغير حياتك ؟
أنت علمتنا - من بين أشياء كثيرة - أن الذين أسهموا فى تكوين قوامك الفكرى كانوا كثيرين : من
ماركس الى روسو ومن غاندى الى داروين ومن برستيد الى تولستوى، ومن الجاحظ الى فرويد.

وكم من كتاب ومفكرين وشعراء وروائيين على السواء قد ضربوا بسهم أو أكثر فى تغيير
حياتى، ما فى وسعى أن أحصرهم اليوم ولا أتبين الصفات التى جعلوها فكونت - من بين أشياء
كثيرة - نسيج حياتى الفكرية والروحية.

ولكنى أذكر الفرحة والدهشة وروعة الاكتشاف التى عرفتتها عندما قرأت كتبك وأنا صبى فى
الرابعة عشرة من العمر : مصر أصل الحضارة، نظرية التطور وأصل الانسان، الاشتراكية، ومقالاتك
فى المجلة الجديدة والهلال التى كنت أشتري أعدادها القديمة من بائع يفرش بضاعته على الأرض
فى شارع صلاح الدين تحت مبنى شركة النور لييون فى الاسكندرية.

روعة اكتشاف قوة العقل وسطوة اللاوعى معاً، وتأکید الشك، فى مواجهة ذلة الازعان أمام
العقائدية الجامدة المتحجرة، كان ذلك ما فتحت روحى عليه بفعل كتاباتك، وما دفعنى بعد ذلك
الى ارتياد أصقاع الفكر ووضع الأسئلة دون وجل أيا كان موضوع الفكر أو السؤال.

أما البلاغة العصرية عندك فهى الدقة حتى درجة الشعرية الكاملة والضبط حتى درجة اللغة
التلغرافية. أما عندى فقد كانت فى دائما نزعة وحشية وشاعرية تأبى النسك اللغوى وتجنح نحو
البذخ اللغوى، ولكنى تغيرت لأننى طرحت نهائياً - بفعل دعواك - كل القوالب الإنشائية والصيغ
الجاهزة المكرسة، وعرفت - كما كانت طاقة كامنة فى دخيلتى تعرف دائماً وإن كانت غير مفصح
عنها - أن اللغة هى بعد آخر من أبعاد الروح بل من أبضاع الجسد، وأن جدتها هى نفسها حيوياتها،

هى بلاغتها العصرية بل المستقبلية .

وهكذا مهدت أنت تربة روحى، فى فجر الصبا الباكر، وكان الزلزال الذى ابتعثته من أغوارها أول الزلازل التى عصفت بأبديّة أقامتها عقائدية مكرّسة جاهزة أيضا، صحيح أن زلازل أخرى كثيرة أعقبت ذلك، كشف الرواية الروسية والرومانتيكية الانجليزية والسيرالية الفرنسية وفتوحات الماركسية المتحررة التى تغازل الفوضوية، وعواصف الحب والحبوط وأمجاد التحقق الفيزيقي والروحي ولجج الكتابة التى ما أنى أغوص فيها وأطفو وأخوض غمارها بلا مرسى، هذا صحيح، ولكنك أنت يا أستاذى، كنت قد حرثت هذه الأرض بمحراث العقلانية والتسامح والاعتزاز بكرامة كاملة فى داخلى، وسط أهلى وبهم، وفى وطنى وبه، ألم تقل لى، دون تردد، إن مصر هى أصل الحضارات، ألم تقل لى، دون تردد، إن العربية لغة قادرة ومطواع، قلعلك أومأت لى بإرهاص عشقى لهذه اللغة، كما رويت غراس عشقى لهذا الوطن.

أى تغيير فى حياتى أعمق، وأبكر، وأخصب من هذا الذى آذنت به؟

فيا ليتنى، بكل ما كتبت - وما أقله - أن أنجح فى أن أجعل قارئنا واحدا فقط يرفع رأسه فى كبرياء - ولو بمقدار شبر واحد - وأن يقول : ها قد عرفت - ولو أكثر قليلا جدا - ما معنى الحرية، والعدالة، والكرامة.

عن القمع والحرية وتأکید معنى الاختلاف و «التطبيع»

الحرية عندى فى الثقافة وفى الكتابة شرط ومناخ فى العمل الروائى والشعرى كما أنها شرط الإبداع الحضارى.

هى شرط الإبداع فى العمل الفنى، فمن غير حرية لن تقوم للعمل الفنى قائمة. وهى هنا ليست مجرد إحساس الفنان بالحرية، هذا الإحساس الذى أراه حتمية ضرورية من ناحية، بل مفترضة منذ البداية.

الحرية، فى العمل الفنى، عندى، أكثر من ذلك. بمعنى أن وجود العمل الفنى نفسه هو حرية، حرية فى الاختيار، وحرية فى البناء. وهى حرية تلقى على عاتق المثلثى عبئاً آخر من الحرية، ومن هنا تنتفى المقولة الشائعة عن أن الحرية المطلقة هى الانفلات والفوضى وانعدام القانون. هذا كله بديهى لا يكاد يحتاج إلى تأكيد.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن الإبداع الروائى، والشعرى، له سياقه الخاص الذى يجب أن يكون، بل هو بالضرورة وبالتعريف نفسه، منفصل عن سياق التاريخ، أو عن سياق النص الإلهى، أو عن غير ذلك من السياقات. ولا يجب أن نخلط بين هذه السياقات وإلا وقعنا فى حلقة خبيثة لا خروج منها.

ولاشك أن للنصوص الإلهية والمكرسة احترامها، ولاشك أن مشاعر المؤمنين لها احترامها، كل ذلك فى إطار السياق الخاص بها.

ولكن حرية الروائى فى عمله لا ينبغى أن تتقيد بأى قيد، طالما أخذت فى داخل سياقها الخاص بها.

العمل الفنى لا يمكن ولا يجوز أن يعامل معاملة النص الدينى، سواءً على سبيل الدحض أو على سبيل الامتثال.

المعايير الوحيدة التي يُقِيمُ بها العمل الفني الروائي أو الشعري أو المسرحي أو غيره هي معايير فنية بحتة، وليست معايير دينية أو علمية أو أيديولوجية أو بحسب المواضع الأخلاقية الاجتماعية.

لا وجود للحرية إلا إذا كانت مطلقة، في الأساس : متطلقا، وطريقا، وهدفا، على السواء.

الحرية مطلقة، أو يجب أن تكون مطلقة. صحيح في النهاية أن إطلاقيتها هذه قانون متضمن ومُضمَر، يلهم العمل الفني كله، ولكنه خفي، وبالتالي هو مسئولية من غير أن يكون فرضاً، وهو اختيار وليس إلزاماً من الخارج، ولا انصياعاً لقيود مصنوعة من سلطة أخرى غير سلطة الفن نفسها.

لكن إذا كانت هذه هي شروط قيام العمل الفني، بالحرية، وفي الحرية، أي في داخل الحرية، فإن شرط ازدهار تلقى هذا العمل الفني، وتوافر الاستجابة له، هو مناخ الحرية في الثقافة، وفي المجتمع بشكل عام، وهو المناخ الوحيد الذي يجب أن يكون سائداً دون أدنى تحفظ.

ذلك المناخ لا يوجد إذن إلا بالحرية القائمة على احترام الآراء الأخرى، أي أنها حرية قائمة على تسييد الحوار والعقل وليس على الانصياع لمتطلبات آليات القوى النفسية المدمرة: قوى ظلامية التعصب وتأكيد الذات في نوع من العمى عن وجود الآخر وعن نور التسامح.

من الواضح أن آليات القهر والقمع آليات ليست داخلية فقط ولكن جَوَانِيَّتُها من شروط قيامها، أي أن آليات السلطة الخارجية البرآنية (بأكثر من معنى) تعمل عملاً أساسياً هنا (كما أن آلية الحرية ليست داخلية فقط). إن الآليات العميقة - آليات الكبت والزمت والخوف والتحسب والتحوط والهروب هي آليات نفسية وجَوَانِيَّة. ولكنها أيضاً تستند إلى أنواع من السلطة الخارجية، بل تقوم بها، تتراوح من سلطة الموروث إلى سلطة النص المكرس أو المقدس، ومن سلطة قهر الأنا، العليا إلى سلطة الظلم الاجتماعي، ومن سلطة الحس العام الساري خفية في تضاعيف النفس والمجتمع على السواء والذي قد يكون أحياناً - بل غالباً - أقسى وأشد صرامة من أجهزة القمع المعلنة السافرة، إلى سلطة القوانين سيئة السمعة، وما بين طرفي هذا القوس من مختلف آليات القهر على تعددها ورهافة مقدرتها على التسلل والانسراب، أو جفائها وغلظتها وفجاعتها الخشنة شاكية السلاح وبارزة المخالب.

لا بد، عندي، إذن أن تتضافر آليات الداخل والخارج، النفس والمجتمع، آليات النص المفتوح والتلقى الحر، كلها، لكي تصنع اللبانات الأولى والأساسية لحرية الثقافة والإبداع، بل لوجودها الحق.

نتيجة ذلك أن المبدع المفكر الحر عليه أن يدفع الثمن دون تردد.

تعددية المواقف والاتجاهات والإبداعات على ساحة الحرية لا يمكن أن تكون ثابتة أو جامدة أو قالباً في مواجهة قالب، بل يجب أن يكون هناك في تصوّري نوع من المرونة والتفاعل الحر والتشكل المستمر وفقاً لإملاء العقلانية أساساً، والقيم الكبرى المساوقة لها، مترتبة عنها بل تابعة منها، قيم السعى نحو العدالة والكرامة الانسانية وقبول ذوات الآخرين، والقيم الأخرى، وتفهمها مادامت لا تتنافى مع العقل، دون نزولٍ عن إيمانٍ بحقائق ما، ليست مقدوفة علينا من عالم مثاليّ سَطُرَتْ فيه كل الألواح المحفوظة بل هي مصاغة صياغة متصلة لآتهن، بإدراك حرّ وبايجابية قادرة على التمثّل والاستجابة لتحدياتٍ جديدة.

وحتى إذا كان الآخر - في ميدان الثقافة والفكر والإبداع - ظلامياً، قمعيّاً، لا عقلانياً، فلا مفر من التعامل معه - ثقافياً - بإدراك أن الحكم الوحيد الحق هو العقل.

أريد الآن أن أؤكد على شيء واحد : هو معنى الاختلاف.

أى على ضرورة الحوار، أى على قيمة السماحة والاستنارة.

فهذه كلها معانٍ لشيء واحد.

إن التسليم بالاختلاف - بل بحتميته - والقدرة على الحوار مع الآخر المختلف، على أساسٍ وطيد من قيمة الحرية وقيمة العقل، ربّما كان فيه، وحده أو بصفة رئيسية، نجاة من التردّي نحو شقّ الروح، وإصابته بشرخ قد لا يلتئم.

لكن الوحدة بطبيعة الحال لا تعنى أن يُصبَّ كل شيء في قالبٍ واحد، مصمت، مغلقٍ على نفسه.

على العكس تماماً، لا تتأتى الوحدة الخصبة الخلاقة الا بالتنوع، والتغاير، وجدل المتغايرات، أى بالاختلاف.

ولا حكم في هذا الاختلاف الا العقل. لا السلطة.

لا سلطة النص، ولا سلطة السلف، لا سلطة العقيدة المتزمتة ضيقة الأفق، ولا سلطة التنظيم أو النظام.

لذلك فإن الدعوة الى الحوار لا بد أن تستمر وأن تدعم، وكل الأصوات الصارخة الآن «بإيقاف الحوار، لاتعنى فى النهاية الا الانضواء تحت الإرهاب، أى تحت القمع، أياً كانت مبررات هذه الدعوى.

أما دعاوى العنف بالقانون، من ناحية، والتهديد بالقتل بسبب اختلاف فى الرؤية، من ناحية أخرى، فلن تولد الا عنفا أهوج أو قمعاً قاتلاً للإبداع نفسه، وإن كنت أومن بأن الإبداع لا يمكن أن توقفه آليات القمع والتهديد.

وكما كان الشأن فى عصر الازدهار الثقافى والحضارى الاسلامى والعربى - وفى كل عصور النضج والخصب الحضارى - فإن كل شئ، كل شئ دون استثناء، قابل للنقاش، والحوار، والاختلاف، والاحتكام الى العقل. حق الاختلاف يجب أن يكون «مقدساً»، ضرورة الاختلاف يجب أن تكون أساسية.

إذا كانت المتغيرات الدولية فى المنطقة تعنى، فى أحد جوانبها على الأقل، تناول العمل السياسى، وإذا كان العمل السياسى هو فن التعامل مع الممكن، فإن العمل الثقافى، على العكس، هو فن مهاجمة المستحيل، هو المغامرة والضرب فى المجهول باستهداء قيم هى فى الوقت نفسه معرفية وخلقية وعقلية وروحية معاً.

لاشك ان «اتفاق غزة - أريحا أولاً» - على سبيل المثال، ومايتلوه من خطوات واجراءات - قد جاء نتيجة للممكن، والراهن، والمتاح فى الساحة السياسية الآن ومع أن المفترض أنه خطوة لا بد أن تتبعها خطوات فى شوط طويل، وفى عمل شاق ودؤب، وإلا كان لاقيمة له، حتى من الناحية السياسية، إن لم يكن مما يضير بالقضية كلها، إلا أنه جاء إلينا أيضاً بصدمة سياسية ووجدانية أيضاً.

لست بحاجة الى أن أشير الى انحسار الآمال وتساقط المشروعات اللامعة البريق لا فى

«الوحدة، العربية التي كانت مناط آمال عريضة، بل حتى في مجرد التضامن بين الدول العربية، لكننا ظللنا ونظل مع ذلك حريصين على حلمنا الجميل بفلسطين حرة حقاً، مدنية حقاً، مستقلة حقاً، وقوية.

يبدو الآن انه قد تكسرت أجنحة هذا الحلم على صخرة الواقع السياسي الصلب، إلا أنني أوقن أن ستنمو له أجنحة جديدة محلقة.

إذا كان لا مفر الآن من قبول الحل الجزئي المؤقت في ميدان العمل السياسي باعتباره أولاً وأساساً خطوة أولى نحو تحقيق أكمل وأشمل لفلسطين التي مازلنا نعهد العزم على إيجادها، فإن المجابهة الثقافية ليس عليها أن تقبل حلولاً جزئية أو وسطى، بل يجب عليها أن ترفض كل تنازل وكل إهدار، فهذا هو مجالها.

هذا هو جوهر العمل الثقافي.

ومع ضرورة التعددية، وتفهم وجهات النظر الأخرى، والتواجد مع الاختلاف، فليس هناك ولا يمكن أن يكون قبول ولا تصالح ولا تعايش ولا تطبيع مع الاستعلاء العنصري، ولا مع القمع، ولا مع إهدار الحقوق الأولية، وهذه كلها الأسس والمقومات التي تنبئ عليها النظرية والممارسة للدولة الصهيونية.

هل هي شبح؟ إن إسرائيل تدخل في بنية أوسع وأشمل هي بنية الهيمنة الامبريالية العالمية. مقاومة هذه النظرية وهذه الممارسات سياسياً وثقافياً هي لب العمل الذي وحده يمكن أن يصون ثقافتنا القومية. ومن ثم فإن ما يسمى «التطبيع، معها، هو بعينه الخروج عن «طبيعة، المبادئ الأولية الأساسية، بل انتهاكها.

إن هذه المجابهة تعنى التمسك بل التشبث حتى آخر جهد بقيم العقلانية، والتسامح في إطار العقلانية، واعلاء الحرية والكرامة الإنسانية.

هل معرفة «العدو، تعنى التطبيع معه؟

هذا سؤال ملح وراهن.

العدو هنا ليس مجرد الإنسان العادى الذى يعيش فى إسرائيل، أو ليس هو بالضرورة . الإنسان العادى الذى عاش فى ألمانيا الهتلرية النازية هل كان بالضرورة عدواً لقيم التسامح والإخاء؟ هذا السؤال أيضاً مازال بحاجة إلى إجابة قاطعة، لعله لن يجدها قط، مثل هذا الإنسان «العادى» قد أُشرب - بفعل آلة دعائية كاسحة - نزعات عنصرية واستعلائية تجعله عن وعى أو عن غير وعى - عدواً.

العدو هنا هو أولاً : تلك الآلة الحاكمة فى إسرائيل، بما تقتتره كل يوم ومنذ أن جاءت - أو جئ بها - من جرائم؛ هى فى كل صورها انتهاك للإنسان وللإنسانية، الاستعلاء العنصرى، القمع الغاشم، إهدار الحقوق الأولية الأساسية لا للإنسان الفلسطينى العربى فقط - وهو واضح وجلى - بل للإنسان اليهودى الذى تفرض عليه كراهية العرب وازدراؤهم وتنكيرهم وتجهيلهم، ومن ثم يدفع به إلى اجتراح قسوة لا إنسانية، وتعصب وحشى.

العدو هنا هى الممارسات العملية والمقومات الفكرية التى هى قوام الدولة الصهيونية - وقوام النظرية الصهيونية التى ترى ذاتها أعلى من سائر البشر، وتلوذ بأنها الشعب المختار من الله، ومهما بدا من «علمانيته» و«مدنيته»، فهى تعيش فى معزل - جيتو - من صنع أيديها، وتحصنه بترسانة نووية رهيبية وتطلق منه نحو سطوة اقتصادية ضارية.

هل يراد بنا «التطبيع» مع هذه المقومات «غير الطبيعية»؟

ثم إن اندراج هذه البنية الإسرائيلية كلها فى سياق هيمنة الإمبريالية العالمية والنظام العالمى الأمريكى الجديد، أمر لا شك فيه، فكيف نقبل أن تكون علاقتنا به «طبيعية»؟

إن التنازلات التى يفرضها الأمر الواقع على السياسيين لا محل لها عند المثقفين والمبدعين والفنانين.

وحتى هذه التنازلات مشكوك فى ضرورتها بل وفى أنها سياسياً - بهذا الحجم - عملية ومجدية، وإذا كان العمل السياسى هو فن التعامل مع الممكن، فهل أدار السياسيون هذا العمل بمهارة وبعد نظر؟ مازال هذا السؤال مطروحاً، تجيب عليه الأيام، يوماً بعد يوم.

أما العمل الثقافي فهو على العكس، إنه بطبيعته فنّ التعامل مع المستحيل، والضرب في أفق المجهول المستشرف، المرموق، باستهداء قيم هي في الوقت نفسه قيم المعرفة - وهي أيضاً قيم خلقية وعقلية وروحية.

المعرفة لاتعنى - أبداً - التهاون مع جرائم التفرقة العنصرية واغتصاب الأرض - واغتصاب الثقافة - وهي كلها ممارسات الآلة الحاكمة في إسرائيل.

فإذا كان من الضروري - وهو مشكوك فيه على الأقل - أن يقبل الساسة حلاً جزئياً مؤقتاً في ميدان العمل السياسي، باعتباره أولاً وأساساً خطوة أولى بحاجة إلى عمل شاق ودءوب ومتصل نحو تحقيق أكمل وأشمل لفلسطين؛ التي مازلنا على إيماننا بوجوب وجودها حرة حقاً، ومستقلة حقاً، وعلمانية حقاً، فإنه من الضروري - وهو أمر قطعي - أن تكون المواجهة الثقافية مما لا يحتمل التنازل بأي شكل أمام ممارسات القهر والتهديد والتفرقة والتعصب، ولا يحتمل، بالتالي أي نوع من أنواع «التطبيع» معها.

لكن هذه المواجهة نفسها تتطلب - بل تقتضي - «المعرفة»، «اعرف عدوك»، ماثور مازال صحيحاً، صحة الماثور الآخر «اعرف نفسك».

وهل نحن بحاجة إلى أن نشير - في ميدان المعرفة بالنفس - إلى هشاشة البنى السياسية العربية، وإلى تردى معظم - إن لم يكن كل - النظم العربية في ممارسات قمعية متباينة الحدة وطأة؟ وتردى معظمنا - نحن المثقفين - في هوة قبول هذه الممارسات، إن لم يكن بالفعل فعلى الأقل بالصمت؟ لكن إيماني بالطاقات الروحية ومن ثم، بالطاقات النضالية عند مثقفينا - وأساساً عند شعربنا - لا تحده حدود.

أزعم مؤقتاً، بأن المعرفة - معرفة النفس، ومعرفة العدو، معرفة الذات ومعرفة الآخر - ليس لها إلا نتيجة واحدة، هي رفض التطبيع بأي شكل من أشكاله، رفض تطبيع الزيارة، والاتصال، والتعامل، والتبادل، ليس رفض التطبيع هو رفض دفن الرأس في الرمال فقط، بل هو صحو العين والإدراك والضمير.

ما وراء العامية: عن الفصحى والعامية والهوية والشعر

اللغة عندي ليست فقط وسيلة لمقاومة التيار العدواني للثقافة الاستهلاكية الكوزموبوليتية بأسوأ المعانى، هي كذلك بالتأكيد، لكنها أساساً أداة، فعالة لتأكيد الهوية الوطنية في وجه الهجمة الثقافية التي تهدف الى تسطيح القيم الروحية والثقافية والى تغريبنا عن جوهر ثقافتنا الأصيلة وتراثنا القومى.

لا أنطق فى هذا من منطلق ضيق الأفق أو انعزالى أو شرفينى على الاطلاق، انى أؤمن أن القيم الثقافية الروحية هي فى صميمها إنسانية وعالمية وهي فى أساسها قومية ومحلية ولكنها ملك الانسانية جمعاء.

وعندما أقول أداة، فهي كلمة إجرائية بحثة، فاللغة ليست وسيلة، بل هي لاتنفصل عن طاقة أو شحنة مضمونها، هما شئ واحد.

فى ١٩٤٦ كنت طالبا فى جامعة الاسكندرية، كان اسمها جامعة فاروق الأول ملك مصر السابق، وكان من بين أنشطتنا فى تلك الأيام المشتعلة المتوهجة بنار الوطنية والمفتوحة على آفاق منيرة من الأمل والإمكانات الخصيبة، نشاط يبدو ساذجا لأول وهلة، هو تعريب اللافتات وتحويل عناوين المحلات فى الشوارع من الانجليزية والفرنسية واليونانية الى آخره الى لغة البلاد القومية اللغة العربية.

كانت الاسكندرية مدينة كوزموبوليتية بالفعل، ويبدو ذلك نشاطا صبيانيا بشكل ما، ولكنى بعد خمسين عاما أجد انه كان شيئا له معناه وله دلالة خطيرة فى سنوات السبعينيات، السنوات التى انفتحت فيها البلاد على مصراعيها أمام الهجمة الامريكية والاستغلال الذى لا حياء فيه والتبعية وتآكل دخول العاملين المتضخم المستشرى والتى قاوم فيها الشعب المصرى هذه الهجمة مقاومة باسلة، فى هذه الفترة كانت لغة البلاد أيضا هدفا متخيرا للعدوان، نجد شوارعنا وإعلاناتنا فى

التليفزيون وفي الصحافة هجياً مضحكا ومؤسفاً في الآن ذاته من الكلمات الأمريكية والفرنسية والعربية في الوقت نفسه وهو خليطٌ مع ذلك يكاد يكون مسلماً به من جماهير الناس فهذه هي سطورة أدوات الإعلام الجماهيرية.

في البلاد العربية هناك عدة مستويات للغة، هناك مثلاً اللغة التقليدية الكلاسيكية التي تنطوي على أنواع من اللغات أو من الاستخدامات اللغوية، وهناك، شأن اللغات الأخرى، مستوى شاعري للغة ومستوى تسجيلي ومستوى سردي مألوف يومي، ومستويات أخرى ممكنة، كما أن هناك لهجات أو لغات دارجة متعددة، ومن ثم فقد يكون الكاتب العربي محظوظاً إذ تتاح له إمكانيات لا حدود لها تقريباً للإفادة من نغمات هذا السلم الموسيقي الغني والمتعدد، وهو على كل حال مسؤول مسؤولية كبيرة أمام تراثه اللغوي والمضموني، الذي يعود إلى قرون عديدة من الزمان والذي يواجه في الوقت نفسه تحديات هذا العصر على الأصعدة الفنية والاجتماعية والسياسية والحضارية.

هذا التنوع والغنى في المستويات اللغوية لا يعنى وحداً قالبية مصمتة مغلقة ومفروضة من أعلى بل يعنى حقلاً فسيحاً وأفقاً واسعاً للإبداعات تصب كلها في إغناء وإثراء مضمون الهوية القومية والهوية الفنية للأعمال الأدبية في بلادنا.

رد الفعل الذي قد يكون واعياً أو قد يكون تلقائياً هو نوع من الحفاظ على اللغة القومية والاحتفاء بها في العمل الأدبي احتفاءً قد يبدو كأنه يوشك أن يكون جهداً شكلياً أو شكلياً، ولكنه في الحقيقة جهد يقوم أساساً على قاعدة الدفاع عن الهوية الوطنية بل الدفاع عن القيم الإنسانية نفسها في مواجهة التفاهة والتسطيح والعنف من أجل العنف والإثارة الحسية بأسوأ معانيها.

ليست العناية بموسيقية اللغة في أدبنا المعاصر والطليعي الآن مجرد غواية فنية اذن وليست على الإطلاق تكراراً لتجارب في الأدب الغربي لها سياقها الخاص ومواصفاتها الخاصة، بل هي في صميمها دفاع بطريق الفن عن الهوية الوطنية التي تمثل اللغة عنصراً أساسياً فيها.

ان الفصحى تستند الى ركيزة راسخة هي القرآن الكريم والتراث، والجانب القدسي منها يظل باقياً يتحدى الزمن، فالعربية تختلف عن اللاتينية اختلافاً أساسياً، وربما كانت رؤية لويس عوض المضمرة، والمفصح عنها نادراً في هذا الصدد، ليست دقيقة، لأن اللاتينية كانت لغة كنيسة وكهنوت

فقط، أما العربية فهي لغة مقدسة بذاتها وليس باستخدامها.

ومع بقاء النواة (الفصحى القرشية القرآنية) صلبة وسليمة فإن العربية مرت بتطورات ودخلت عليها مستحدثات تساق الزمن كما لا بد أن يحدث في كل لغة حية. العربية الفصحى، عبر الجاحظ، على سبيل المثال، الذى أدخل المفردات العامية، بل أسقط الأجرومية أحيانا عن عمد، وعبر الشعراء على مختلف مشاربهم، والكتاب والروائيين، سرت فيها مياة رفاقة من روح العاميات المختلفة.

فى فن القصّ عندنا فى مصر، لا بد أن نذكر إبراهيم عبد القادر المازنى الذى لعله أول من أفاد من المفردات العامية ذات الأصول الفصحى أو على الأصح المفردات الفصحى التى يسود الوهم أنها عامية، لمجرد أن الناس يستخدمونها فى حياتهم اليومية وخصوصا بعد أن عمد الإحيائيون مثل البارودى وشوقى، حتى طه حسين، الى نفى وإقصاء هذه المفردات على فصاحتها وعراققتها استهدافاً منهم لأرستقراطية معينة فى اللغة، وما تصوره تطهيراً لها من أوزار الاستخدام اليومي الحياتي.

وفى تصورى أن الغالبية العظمى من مفردات العامية وخصوصاً فى مصر هى فصيحة أو مشتقة من الفصحى أو مؤدّية بها الى معنى يقارب معناها فى الفصحى. أما الفارق الأساسى بين العربية والعاميات فهو فى الأجرومية وقواعد وتركيب الجملة، لا فى صلب مادة المعجم.

وبطبيعة الحال فإن هناك مستويات متعددة فى العربية الفصحى التى أظنها أعرق لغة حية معاصرة اليوم. وأيضاً هناك طبقات متعددة من العامية القطرية والمحلية فى الإقليم الواحد. هذا الغنى الفادح بل الفاحش يتيح للكاتب إمكانات لا تكاد تحدها حدود فى العزف على مقامات وطبقات سلم موسيقى عريض مثقل بالاحتمالات، تلك ثروة لا أعرف الكثيرين من المبدعين استطاعوا أن ينهبوها، والنهب هنا مباح تماماً، وهى كلمة أستخدمها هنا بمعناها الضدى.

ما أحاول فعله فى كتابتى القصصية والروائية بل النقدية أحيانا أن تقع المفردات الفصحى التى نتوهم أنها عامية، بحيث تندمج فى السياقات والتركيبات والمفردات الفصحى المتوارثة أو الشعبية بطبقاتها المختلفة (العامية الاسكندرانية أو الصعيدية أو عامية المثقفين).

أسعى أساساً الى الاحتفاظ بالهالة التي تشع من الفصحى، وفي الوقت نفسه أريد لها ألا تكون نمطية، بل توليف سياقات ولقي العامية الفذة، وأسعى أحياناً الى ابتعاث وإحياء ما يصطلح النظر النقدي الشائع على تسميته بالحوشى أو المهجور من اللغة، بأن أضعه مضافاً بنوع من العفوية المتعمدة إن صح التعبير - وهو صحيح - فى صيغة تجعله يرف من جديد بدماء البعث والحياة البكر، فعلنى أجد فى ذلك ضرورةً وممتعة، كما يجدهما قرائى فى ما أرجو.

أهناك حقاً بين العامية أو «العاميات»، والفصحى أو «الفصحيات»، إشكاليةً بشكلٍ أو بآخر، نتج عنها ازدواجية فى الكتابة لدى المبدعين، أو جاءت نتيجةً لها محاولات واجتهادات فردية لكل مبدع فى هذا الصدد؟

ليست لدى أية إشكالية على الإطلاق فى هذا الصدد، ان «الاشتباك» هنا مطلوب وقد يؤدى الى مستوى راقٍ من الإثراء اللغوى، ذلك أن من الأوهام الشائعة ان هناك ما يسمى «بالعربية». هناك فى واقع الأمر أكثر من عربيةٍ معاصرة وتاريخية. فى تصورى أن القصاص والشاعر والمبدع أمامه ثروة قاذحة وفاحشة عليه أن يختار منها أو أن يفيد منها، كما أسلفت.

ومن ثم فإن العامية تقع فى الرصيد القومى العام المشترك جنباً إلى جنب مع طبقات ومستويات العربية المختلفة من تراثية جزلة رصينة الى تراثية أيضاً فلسفية وفكرية وغنائية إلى غير ذلك، ومن معاصرة بكل لهجاتها وأساليب تعابيرها. ليس عندي أننى إحساس بالخرج من استخدام الكلمات والتعابير والسياقات العامية سواء كانت عامية اسكندرانية أو صعيدية مثلاً أو كانت من اللهجات الأخرى.

أكرر أن معظم الكلمات العامية فى حقيقة الأمر تعود الى أصولٍ عربيةٍ فصحية أو هى بالفعل كلمات فصحية وهناك كما قلت وهم شائع بأن ثمةً عربيةً واحدة، هذه العربية التى اختارها رواد الإحياء، فى عصر النهضة العربية، بدءاً من محمود سامى البارودى وأحمد شوقى مثلاً أو طه حسين أو ميخائيل نعيمة وحتى نجيب محفوظ وغيرهم، اختاروها من بين إمكانات كثيرة، هذه العربية تتسم بنوع من السلاسة والرصانة، والتأبى أو الكبر عما يستخدمه الناس فى حديثهم اليومي حتى لو كان فصيحاً فى الحقيقة أو مقارباً للفصيح، إن الكتاب والشعراء - ربما حتى اليوم - على

الأقل من أصحاب الحساسية التقليدية يتأون بأنفسهم عن أن يستخدموا الكلمة الموحية الحية التي تجرى فيها دماء الطزاجة والقوة والتي يستخدمها الشعب، ترفعاً منهم عما يستخدمه الناس، وليس هذا، بطبيعة الحال، شأن الكتابة الإبداعية.

وحتى بالنسبة للترجمة فلا توجد إشكالية عندي. ولي تجربة تعود إلى الخمسينات عندما ترجمت مسرحية، هي «الخطاب المفقود» للكاتب الرومانى يون كاراجيالى، ترجمتها عن الفرنسية، وأحسست أن لها فى الأصل مستويات لغوية عدة، فاستخدمت فيها هذه التراكيب والمستويات العامية الفصحى أو الفصحى التى تبدو كأنها عامية وإن كانت بالفعل كلمات عريقة وأصيلية فى العربية. وكانت نتيجة ذلك مدهشة من حيث تلقى الجمهور لها إذ استقبلها بحماسة، وترحيب، واستمتاع، أمكننى بذلك نقل دلالات ومعانى وإيماءات لم يكن من الممكن نقلها لو أنى اقتصرت على مستوى واحد من مستويات اللغة. إن استخدام هذه المستويات المختلفة فى الكتابة يساعد الكاتب بشكل كبير على أن ينقل الكثير مما يريد دون أن يضطر إلى تفصيله أو شرحه، بمعنى أنه يكفى أن يأتى أحد الأشخاص فى العمل الفنى ويتكلم بلهجة معينة لى تعرف طبقته الاجتماعية وفلته والإقليم الذى جاء منه إلى غير ذلك.

أذكر فى هذا الصدد تجربة مدهشة لكاتب صديق هو الكاتب المغربى محمد برادة فى كتابه «لعبة النسيان». فقد لعب التباين «اللغوى» أو تعدد مستويات اللهجة بين الفصحى والعامية الفاسية على التحديد، دوراً هاماً فى التركيب الموسيقى والمضمونى والشكلى للرواية إذ أن فيها فصلاً كاملاً بلهجة «فاس» فى الأربعينيات وهى لهجة قد لا يحيط بكل أبعادها المغاربة أنفسهم. ذلك أدى إلى إثراء العمل وتحديد أشياء كثيرة لم يكن الكاتب مضطراً إلى أن يتدخل بصوته لى يقولها بل كان كل ما فعل أن ترك الشخصية توحى، بمجرد حديثها، بكل ما تحمله البيئة الثقافية والاجتماعية والسياسية والزمنية والمكانية.

كما أذكر لغة عبد الفتاح الجمل الخارقة الجمال والفعالية، فى تطويعه للمفردات العامية الصريحة، أو العامية - الفصحى، وللسياقات ولغات الجمل سواء كان ذلك فى رائعته الأخيرة «محب»، أو فى تلك المقطوعات القصيرة التى كان ينشرها فى المساء، فى السبعينيات، كم أتمنى أن

يجمعها ويعمل على نشرها أحد محبيه والمدينين له بالفضل وهم كثيرون.

وأذكر أيضاً، بإعجاب، لغة محمد مستجاب الموحية، وتجارب خيرى عبد الجواد فى دمج عامية الشعب وعامية التراث الشعبى بفصحى السرد السلسة.

بدهى أن المسألة ليست فى استخدام العامية أو الفصحى أو أحد المستويات منهما فى المطلق، لا يمكن فى الفن أن يكون المعيار فى المطلق أو فى المبدأ.. وإنما فى كيفية استخدام أو تطويع السياق فى أحد أو بعض أو كل هذه المستويات، بما تقتضيه ضرورة الفن، وما تبتدعه حرية الفنان فى آن.

ولعله مما يجرى فى هذا السياق أن فى روايتى «الزمن الآخر» وفى غيرها كان هناك نوع من الاستدعاء للتراث اللغوى بالدرجة التى قد يظن البعض أنها تصل الى حد الزخرفة والتى قد يجد القارئ نفسه، بإزائها، مضطراً لاستخدام قاموس أو معجم، كما يقال أحياناً.

وحقيقة الأمر أنه ليس هنالك أدنى درجة من الزخرفة، هذه أو هام أنصاف المثقفين وأشباه القراء وهواة قتل الوقت - وقتل الموهبة - على المقاهى «الأدبية». القراءة الجادة أى القراءة الحقيقية لهذه الأعمال لابد أن تجلّى أن الاستدعاءات اللغوية أو قل الموسيقية لها ضرورة وظيفية وجمالية فى نفس الوقت، وهى ضرورة حتمية فى تصوّرى. ليست هذه الفقرات الخاصة مجرد استعراض لغوى مقحم - أو هكذا أرجو، بل أوقن - بل هى تقطّر وتكتفّ الخبرة الروائية كلها فى فقرة معينة من زاوية موسيقية معينة. إن استخدام موسيقى اللفظ أو الجرس له ضرورة فنية، هى ضرورة ضغط وتركيز جانب معين من الخبرة أو استدعائها كلها مرة أخرى ثم ثانية وثالثة، فى فقرات، أو صفحات، أظنها سبعة أو تسعاً، لأذكر، تعتمد موسيقى حرف مثل الألف، أو الهاء، أو العين، أو السين، أو القاف، وهكذا.

كان المسعى أيضاً محاولة شئ يشبه المستحيل. هو الدمج بين الدلالة اللفظية، ومعنى الكلمات وبين الدلالة الجرسية الموسيقية البحتة لهذه الكلمات والتراكيب والسياقات نفسها حيث يسعى الكاتب الى عبور الهوة بين الموسيقى البحتة التى تقتصر دلالاتها على إحياء عام مبهم ولكنه نفاذ الوقع وبين اللغة بدلالاتها المحددة.. فكل كلمة وكل تركيب له دلالة يمكن أن تفقد إليها.

أما عن مسألة البحث في القاموس، فإن العارف بلغته لا يحتاج الى استخدام القاموس. وفي الوقت نفسه فالقاموس في الأساس ليس موضوعاً للمتاحف، وإنما للاستخدام هو موجود لكي يبحث فيه القارئ إذا أراد أو إذا اضطر الى ذلك والا فما ضرورة القواميس أصلاً؟

هذا الى أن المرجو من مثل هذه التقنية أن توحى، بذاتها، بالمعنى أو الدلالة، دون ضرورة ملزمة بتحديد ظلال معنى كل كلمة على وجه الدقة، وإن كانت الدقة هنا مثرية للدلالة. ذلك أن هناك مستوى من التلقى لا يستدعي حتى الرجوع الى القاموس بل يحدث فيه تجاوب شبه فطري مع مرمى اللغة التي لا تنفصل - طبعاً - عن مضمونها.

الكتابة تعنى في أحد جوانبها بأن تنقل الدلالة بكل المستويات التي أشرت اليها الآن سواء كانت من حيث المعنى أو من حيث الموسيقى البحتة، دون الاضطرار الى العودة الى القاموس. هناك طبقة من طبقات المعنى، أو قدر من هذه الدلالة لا بد أن تصل الى القارئ أيّاً كان مستواه الثقافي، ثم أن تلقى الفن، في نهاية التحليل، يحتاج إلى الدربة والتمرين وإلى الممارسة الطويلة، ليس هناك من يستطيع أن يتلقى الأوبرا مثلاً أو الموسيقى السيمفونية دون أن يدرب أذنه وعقله وحسّه عبر فترة من الزمن تدريباً منهجياً أو ذوقياً، وقس على هذا بالنسبة للفنون التشكيلية وكل الفنون الأخرى، ليست المسألة هنا مقتصرة على الفطرة أو الإلهام ولا هي طريقة التلقى السلبي وما عودنا عليه كثير من كتابنا من التسطيح والسذاجة والتسليم بما يلقي الى القارئ لترجية أوقات الفراغ والتسلية فقط، دون أن يشارك القارئ مشاركة فعلية في خلق وإيجاد العمل الفني، ربما على قدم المساواة مع الفنان. فلا عبرة إذن بما يقال من أن العودة للقاموس «تقطع، التلقى».

إن التراث اللغوي، أو اللغة التراثية عندي، وعند عدد متزايد من الروائيين والشعراء، يكونان صرحاً قائماً ومائلاً يمكن حضوره بشكل أكثر كثافة مما كانت تقتضيه مواضع الرواية التقليدية أو الشعر التقليدي، على عكس ما قد يكون متروهماً. وعلى صعيد تجربتي الخاصة أرى بدءاً من رواية «رامة والتنين» ثم رواية «الزمن الآخر» وانتهاءً بشكل خاص بـ «مخلوقات الأشواق الطائرة» و«أمواج الليالي» سلسلة من حضور كثيف لتراثنا، سواء كان التراث المصري أو التراث العربي، وسواء كان التراث اللغوي أو المضموني معاً، هنا، تراثاً شعبياً (مثل «ألف ليلة وليلة» وسير الملاحم الشعبية أو الحواديث) أو كان تراثاً كلاسيكياً. هذا إلى حضور التراث الإنساني عامة، بطبيعة الحال، يونانياً كان

أم فارسيًا، عربيًا مما قبل الإسلام أو مما بعده، ومن التراث المصري بالذات أجد أن حضور التراث الفرعوني ثم القبطي كلىً الى درجة قد تكون في بعض الأحيان مثيرة للحساسية، إذ يقول عنى البعض هذا كاتب فرعوني أو كاتب قبطي، وهو بطبيعة الحال زعم مغلوط وسخيف.

أما التراث العربى فله وجودٌ شامل عندى فهو أولاً وجودٌ داخل اللغة، فكلمة لغة بحد ذاتها تكفى لحضور التراث الذى تمثله .. اللغة عشقٌ للتراث سواء الفصيح منه أو غير الفصيح.

الجانب الثانى والأكثر أهمية هو طريقة استلهام التراث. وهنا أقول إن استلهام التراث الصوفى بالذات بدأ يشغل مكاناً كثيفاً فى كتاباتى خصوصاً فى «مخلوقات الأشواق الطائرة»، و«أمواج الليالى».

هناك طبقتان داخل العمل الروائى - أو الشعرى - من ناحية تعامله مع التراث، ولكل طبقة مستويات. فاستلهام التراث كشكلٍ خارجى ثم ملؤه بمضامين معاصرة، طبقة، وحضور التراث بشكلٍ مواكبٍ للعمل وفق دلالاتٍ وإيحاءاتٍ قابلةٍ للتأويلٍ إلى جوانبٍ إدراكيةٍ متعددةٍ من دون أن يكون هنالك استنساخ أو تقليد مباشر للتراث، بل تقابلٌ وتفارقٌ معه فى وقتٍ واحد، طبقةٍ أخرى، وهو ما أوثره، وأظن أن هذه «الطبقة» من التعامل مع التراث اللغوى أو المضمونى سواءً، هى الساحة التى أعمل فيها.

ومن ناحيةٍ أخرى، أعود فأؤكد أنه يمكن للغة العامية أن تكون - إذا استخدمت بحسٍ فنى دقيق - مصدرٌ إغناءٍ وثرءٍ للنص الروائى، ينبغى على الروائى أن تكون أذنه مرهفة جداً لالتقاط الإيقاعات التى تولدها استخدامات اللغة العامية داخل النص. إن مثل هذا الاستخدام المشروط بالدقة يمكن أن يمنح العامية أبعاداً غنية قد لا تمتلكها اللغة الفصحى نفسها.

استُخدمت العامية من قبل كتاب كبار فى الأدب العالمى مثل جيمس جويس فى بعض الحوارات وكذلك فى الأدب الأمريكى. وفى أعمال روائية مهمة، ولكن استعمالها اقترن بدقةٍ مدروسةٍ أو ملهمةٍ، من دون هذه الدقة ومن دون المتطلبات الجمالية التى يفرضها النص وسياقه ثم الحال الموضوعية فيه قد تصبح العامية مصدر خلل أو إقحام، أو يتعسر فهمها لدى القارئ العربى الذى ينتمى الى بلدٍ آخر ويتكلم لهجةً عاميةً أخرى، بل إن هناك بعض الاستخدامات للعامية التى

تعود الى فترة سابقة في مدينة معينة، لا يمكن أن يفهمها ابن المدينة نفسها، مثل هذه الاستخدامات ينبغي أن تكون مدروسة عندما يتطلبها النص نفسه لتغنيه بإيقاعاتها، وبالموضع المستخدمة فيه، وفي الصورة التي تقدمها، كما ينبغي أن تكون قادرة على أن توحى للقارئ بدلالاتها العامة من غير حاجة لشرح أو قاموس.

فاذا تناولنا علاقة هذه المسألة بالشعر، على وجه التخصيص، فالواقع أنه عند غياب المرجع اللغوي، فإن مصير الشعر (والكتابة) يظل معلقاً. ولولا وجود القرآن الكريم، والتراث الديني العريق، لأصيبت العربية نفسها بما أصيبت به اللغة اللاتينية التي لم تكن تعتبر لغة «الله»، بعكس العربية التي جرى التقليد الألفى بأنها لغة إلهية، وبالتالي ستبقى طالما بقيت قداستها هذه معصومة.

وهو مأزق الأدب المكتوب بهذه اللغة. والتحدى الحقيقي له. لأن الأدب المكتوب بها يجب عليه أن يستند إليها حتى زمن غير منظور مستقبلياً، يستند إليها ولا يتحدد بها، ولا يقتصر عليها.

ولكن العربية لغة «مقدسة»، فهي، مهما تطورت ومرنت واتسعت وأثريت بلغة الحياة، ستظل، في صلبها، مرهونة بهذه «القداسة»، وهو ما يحدد اتجاه وشكل نموها وتفاعلها المستقبليين.

لم يحدث التموضع الكامل بين اللغة العربية والدين. ولم يكن هناك هذا الإخضاع الكامل، وظل الهامش الإنساني قائماً، ومتمثلاً. ولذلك لم تلق العربية مصير الهيروغليفية أو السنسكريتية.

كان هناك دائماً جدل بين الإلهي والإنساني. وفي العربية يمثل الجانب الإلهي مصدر القوة وثقلها. استمر هذا الجدل عبر عصور الترجمة والفتوحات، والآن يزداد الجدل ديناميكية، لأننا في مفصل تاريخي بعد فترة ركود طويلة سميت بعصر الانحطاط.

الآن يوجد رافد آخر للجدل، هو الآخر، الغربي المتمثل في قوة حضارية قوية وشديدة السيطرة. وعلى الإنسان العربي الحديث يقود هذا الجدل بين الإلهي والإنساني، أن يواجه المؤثرات الآتية من الثقافة الأوروبية السائدة.

يمكن لهذا «الآخر» الغربي أن يوفر عناصر إثراء، وكذا يمكن أن يوفر عناصر استلاب واغتراب. ويتحدد شكل التفاعل حسب الموقف المتخذ منه وشكل العلاقة القائمة معه.

وبشكل عام، فإن الحضارات والثقافات العربية - وهي «ثقافات» لاثقافة واحدة قلبية، أي أنها تجمع بين التنوع والوحدة، كما قلت في موضع آخر - تأخذ اتجاهاً، لا أتردد في التنبؤ به، صاعداً، وليس اتجاه انهزام أو انكسار أمام هذا الوافد. بل إنها ستتخذ من هذا «الآخر» أسلحة، ومادة تدخل لتثري الجدل المتصل مع حضارتها وثقافتها، هو وجه آخر للجدل بين الالهى والإنسانى، الجدل بين الفصحى القرآنى أى الفصحى القرشى، وبين التغير المستمر عبر أربعة عشر قرناً. وهو تفاعل لم يتوقف لحظة واحدة لم يسحق، خلاله، العنصر الإنسانى، عنصر التغير والتجدد والمرونة. وضمن هذا التعايش الإنسانى، قامت الآداب بأشكالها المختلفة، ولكن الهامش «الإنسانى» البحت، أى الغنى عن البعد المقدس فى اللغة، لن تكون له الغلبة فى المستقبل المنظور.

إن العلاقة بين اللغة العامية واللغة الفصحى (والحقل المعرفى لكل منهما) ليست بالجديدة فى ثقافتنا، ولا بالجديدة، تاريخياً، بالنسبة للثقافات الأخرى. حيث أن هناك فاصلاً، لا أقول كاملاً، بين اللغتين، يمكن أن يكون موضع نظر فى أكثر من مجال، كما أن هناك تقارباً وتفاعلاً بينهما، يمكن أن يكون مصدر ثراء وغنى.

أما بالنسبة لموقفى أنا بالذات، سواء نظرياً أو بالكتابة التى أمارسها، فليس عندى لا جمود الفصحى ولا متحفيتها، ولا حتى «قدسيتها» المعصومة عن كل مساس، أحاول أن أصون لها بُعد القدسية فى الوقت نفسه الذى أرى أنه لا غنى لها عن دماء الحياة اليومية المتدفقة على أرض الواقع الشعبى، معاصراً كان أم تراثياً.

المشكلة فى الأدب المكتوب بالعربية هى فى كيفية الاحتفاظ بهذه النفحة القدسية، الإلهية، المتوفرة فى المرجع، وعدم إغفالها أو إهدارها. ومن ناحية أخرى محاولة إكساب لغة الكتابة المرونة والحيوية والمذاق والنكهة التى لا تقاى إلا باستلهاً عميقاً للغة الشعب اليومية وحقلها المعرفى.

تكثر المحاولات فى هذا المجال، منها على سبيل المثال محاولة الجاحظ، وحديثاً محاولة

المازنى واستخداماته الملهمة للألفاظ الشعبية، والتي تعود لجذور عربية فصيحة، والتي أهملت من قبل عصر الإحيائيين، حيث ابتدعوا لأنفسهم فصحي خاصة جدا. ليست هي الفصحى الحافظة، عبر أربعة عشر قرنا، بالتعابير والتراكيب الحية. حيث اعتبروا أن كل كلمة يستخدمها الشعب كلمة مشبوهة، كما قلت فى سياق هذا المقال.

كسر المازنى هذه القاعدة، واستخدم المفردات المتداولة بين الشعب، والتي تعود لأصول فصيحة. ومن بعده جاء يحيى حقى ليوسع دائرة استخدام اللغة العامية البحتة، وليدخلها فى صلب كتابته على فصاحته وحفاوته المأثورتين باللغة العربية.

هذا الاستخدام الجديد للغة العامية ضمن صياغات فصيحة غير منبثقة عن ثقافة الشعب، ويرتكز على عباقرة فى نهج أساليب توليد واستخلاص للكلمات، وللعبارات، وللغات الجميلة التى ليس لها نظير، ولا يمكن أن يكون لها نفس المذاق أو النكهة فى المقابل الفصيح لها.

لجأ الشعب إلى هذا الأسلوب فى الملاحم والسير الشهيرة : الظاهر ببيرس والأميرة ذات الهمّة والسيرة الهلالية وغيرها، إذ أدخل العامية - كلمات وسياقات - فى صلب فصحي معينة قد تلوح لنا ركيكة ولكن لها مذاقها الفريد.

فى كتاباتى، أسعى الى لغة ذات مستويات متعددة. مستوى الفصيح التاريخى، والمستوى المعجمى الذى يهدف لبث الحياة فى الكلمات المهجورة، ثم المستوى العامى بسلامة الموسيقى المختلفة، العامى الاسكندراني، والعامى الصعيدى، والعامى المثقف. هناك ما أسميه «بالعامية المثقفة»، ليست هى اللغة الوسطى المصطنعة التى دعى إليها توفيق الحكيم، ولكنها لغة الكلام بين المثقفين فى كل بلاد العالم العربى. وهو ما اصطلح على تسميته بـ «الفرانكا لينجوا» أى اللغة العابرة للبلاد، هى مزيج من الفصحى والعامية، بدون التزام بأجرومية الفصحى.

أما الإبداع القصصى المكتوب بالعامية الخالصة - سواء كان من قبيل الرواية أو السيرة الذاتية أو القصة القصيرة - فلا أظنه، على ندرته، لقي نجاحاً ولا أتصور أن له مستقبلاً.

كان للزجل دور أساسي في عودة اللغة العامية موضوعاتياً، تبعاً لتصورٍ محدد لوظيفتها الاجتماعية في الأدب، وذلك على يد أبو بئينة وحسين شفيق المصري، حتى نهاية المطاف مع بيرم التونسي. الذي شارب على إكمال مسيرة الزجل. وبعده لم تعد هناك إمكانية لمواصلة هذا النوع من الأدب باختلاف السؤال الإنساني الاجتماعي في تلك المرحلة عما سبقها.

وهو ما يقودنا إلى صلاح جاهين، الذي عبر الخط الفاصل، الهوة، بين الزجل المكرس لموضوع اجتماعي، يستخدم لغة شعبية، عامية خالصة، بالإضافة إلى غلبة وسيادة واستئثار الموضوع الاجتماعي، والسياسي، الكوميدي، النقدي دون أن يمس ما اعتدنا على تسميته بالمنطقة الشعرية أو الشاعرية التي تنقسم بالتأمل والتحليق وبهاجس السؤال الفلسفي العميق. صلاح جاهين هو الذي عبر الخط الفاصل بين الزجل وبين الشعر.

ان مجرد دخول المنطقة التأملية إلى الشعر العامي الحديث، ليس دليلاً - وحده - على شاعريته، ولكن التناول هو السر وراء إنارة تلك المنطقة. بالإضافة إلى أن التساؤل الفلسفي من الممكن أن يعيش في الشعر العامي، بل لعله ضروري.

جاء صلاح جاهين، إذن، ليقف في قلب تلك المنطقة الشاعرية، وبدأ في استلهاام الشعر الفصيح من منابعه العربية والأجنبية سواء، وأدخل عبارات ومفاهيم فصيحة تماماً في عاميته، وخاضعة أحياناً، لأجرومية الفصحى، وذلك على العكس تماماً من منهج السير الشعبية التي أدخلت العامية في سياق الفصحى.

ما بدأ به صلاح جاهين، طوره ورثه صلاح جاهين، ومن أبرزهم ماجد يوسف، وأوغلوا في الشوط الذي قطعه صلاح جاهين، بحيث أن رؤياهم ولغتهم أصبحتا مستعارتين من صميم لغة ورؤية الشعر الفصيح، لا ينقصها سوى الإعراب والتشكيل. وهو ما يشكل مأزق الشعر العامي الآن. لماذا تقوم العامية بتناول نفس موضوعات الشعر الفصيح، ونفس عباراته، ونفس أشكال تأمله، ونفس الأوزان والقوافي والإيقاعات؟ هناك نوع من التماثل السطحي، على الأقل، بين النوعين من الشعر، ويكاد يكون الشعر العامي الحدائي، لو شكلته وأعربته، شعراً فصيحاً تماماً. وعلى سبيل المثال، لم أجد في الشعر العامي الحديث «قصائد نثر» إلا منذ سنوات قليلة، هذا الشكل يمكن أن يوفر آفاقاً غير

محدودة للشعر العامي ليستقل عن هيمنة أوزان الشعر الفصيح .

وفي النهاية يتوقف كل هذا على الظاهرة الذاتية والشخصية للقائم على الشعر، يتوقف على الشاعر، الفنان . وما توحيه بعض التجارب الشعرية العامية من توفرها على ثقافة عميقة وعلى بنى فلسفية كامنة، أتصور أنها ثقافة تحتاج الى تعميق وإلى نضج أكبر، أى الى تمثلها ضمن النسق الذاتى للشاعر وضمن نسيج تفكيره بل ضمن جسده، بمعناه العضوى ومعناه اللغوى سواء، حتى يكون قادراً على التغلب على هيمنة الشعر التقليدى أو التجديدى الفصيح، وعدم التعلق بأذياله .

وعلى هامش تطور الشعر العامي فأننى أجد أن أحمد فؤاد نجم مازال فى الساحة التى عمل فيها بيرم التونسي، استكمالاً لحسين شفيق المصرى ونقده السياسى اللاذع، مازال أحمد فؤاد نجم فى قلب المشهد القديم، قبل العبور الى التأمل الفلسفى أو الى «الشاعرية، المرفهة، وإن كان له دوره الفعّال والمؤثّر» .

وعلى الرغم من غياب المرجع فى الشعر العامي وهو المرجع المفترض إقامة الجدل معه، لإضائة بنائه المعرفى، فإنه من الصعب التنبؤ بعدم استمراره . إن الشعر العامي يوجد كحقيقة واقعة، والواقع كما يقال «مادة صلبة» .

إن الإبداع الشعرى العامي الحدائى يكتب، ويزداد كتابة، ويزداد شاعرية، ولا يبدو أنه فى طريقه للأفول . ولذلك فإن التنبؤ بانحساره - كما يحدث أحيانا -، لا يمكن رؤية مصداقيته .

ولكن دعنا نتأمل: هل يظل هذا النوع من الشعر معلقاً أى لا يتوفر على مرجعية أو أرض يقيم عليها مشهده الشعرى أم أن له بالفعل مرجعية قائمة وفعالة؟

إن للفصحى مكاناً ومرجعاً، ونموذجاً أعلى، هو المرجع المقدس، الإلهى، مفصحاً عنه، ومُسلماً به، مستنبطاً عن وعى أو عن غير وعى فى الكتابات الفصيحة، الردى منها والجيد . يمكن النظر للشعر العامي على أن المكان المخصص لإقامة مشهده الشعرى وجدله عليه هو الروح الشعبية، بما تحمل من مدلولات تاريخية ومدلولات ثقافية متوارثة، بل يمكن أن تكون متوارثة بشكل غير مفصح عنه، من خلال ما يسمى بـ «اللاوعى الجمعى» .

الروح الشعبية إذن، والثقافة الشعبية - بما فيها كذلك من ركون إلى المرجع المقدس للفصحى - هما ما يمكن أن نعتبره مرجع الشعر العامي الحديث، نموذج الأعلى.

لا شك أن هناك تراثاً يجسد هذه الروح الشعبية، المتمثلة في الأرض التي يقيم الشعر العامي مشهده عليها. وربما كان هذا المشهد غير مجلٍ، ربما لم يكن، بعد، موضع دراسة معمقة، وربما مازال مفتقراً للسبيل العلمي العميق، لكنه في تصوري قائم ومتضمن في هذا التراث، وإلا ما كانت ثقافة هذا الشعب متصلة. وهي متصلة بلا شك. وتحمل شواهد حية، حتى الآن، وبداية من العصور الفرعونية، حتى إن كانت مجهولة المصدر تقريباً، لأنها مأخوذة مأخذ المسلم به، هذا ما يقربها إلى النموذج الأعلى، أي إلى المرجع.

هذا الآخر، الذي يمد الشعر الشعبي المأثور بالاستمرار، يمد أيضاً الشعر العامي المعاصر، لأنني أتصور أن الشعر العامي المعاصر أو الحدائث قريب إلى الشعر الشعبي، المأثور، بداية من صلاح جاهين وسيد حجاب والأبلودي وماجد يوسف، وغيرهم فجميعهم، وإن استقوا من النبع الثرى للفصحى، إلا أنهم في قلب التقليد الشعبي، وليسوا، تماماً، في قلب التقليد الفصيح، وإن كان لهذا التقليد أثره غير المنكور.

في تقديري لهم، وإحساسي بهم، إن صح استعارة تعبير سياسي، أنهم يقعون في أقصى اليسار من التقليد الشعبي، أي في قمة التقليد الشعبي الذي لم تصل إليه جمهرة الناس بعد. هذه هي المنطقة التي على الشعر العامي أن يسير غورها.

أما المسرح فله سياق آخر.

حول الشكل الأسطوري المعاصر فى الفن

العلاقة بين الأنواع الأدبية المعاصرة وبين الأسطورة القديمة معقدة ومتشابكة وعميقة الأصول فى وقت معا.

ذلك أن الصيغ التى تتدرج فيها تجارب الأدب الحديث قد أصبحت من الكثرة والتعدد والغنى بحيث يصعب بالفعل تصنيفها.

فاذا أضفت إلى ذلك تراث الأدب الشرقى القديم، بمقاماته، وفصوله، ونوادره، وبآبائه والأدب الغربى القديم بملاحمه، وأغانيه وحكاياته ومسرحه الارتجالى وآثاره البالاده فيه، كان من الواضح بمكان أن الأنواع الفنية ليست بطبيعتها، مقننة سلفا، ولا قابلة للحصر.

أستطرد هنا فأشير إلى الصيحة التى أطلقها السيرياليون فى أوائل هذا القرن عندما نادوا بحق أن كل انسان هو فنان، محطمين بذلك وهم «الفن» - باعتباره نشاطا خاصا مقصورا على الصفة والمختارين والمتميزين أى باعتباره «إنتاجا» يصدر عن ارسنقراطية ثقافية ما - بعد انهيار الارسنقراطية التقليدية - «يتلقاه» «مستهلكون» من عامة الناس - بعد أن ذاعت فكرة المساواة بين العامة والخاصة.

لقد كان هذا التصور من نتاج ما بعد عصر النهضة، والتجارة، والكشوف الجغرافية، وظهور الفردية، البورجوازية اذا شئت، وما صاحب ذلك من نقى نوع من الرومانتيكية فى مجالات الحياة كلها. وكانت هذه الرومانتيكية فى نهاية الأمر، تجعل من فئة الحالمين والشعراء والفنانين ارسنقراطية جديدة، كان فيها نوع من الحنان والتوق لتفرد وتميز بادت حقيبتها.

وكان هذا التصور ينبع من أن «الفنان» كائن ممتاز له سمات خاصة، متفرد عن سائر البشر، ومن حقه أن يسلك سلوكا خاصا، وأن تحيط باسمه هالة خاصة، وأن تكون لعمله قداسة لا تمسها يد بشر من بعده، وأن تكرر هذه القداسة الخاصة له وحده وعليها ميسمه هو وحده.

ومن المعروف أن الفن كان منذ العصور البدائية والعصور الدينية، وظيفة حيوية، يومية، وجماعية، وله دوره العضوى غير المنفصل عن نسيج الحياة الحضارية كلها، بحيث لم يكن، كما نعرف، من المهم أن يضع الفنان اسمه على عمله.

من هو النحات الذى صنع نفرتيتى، أو الأميرة تى، أو رمسيس، أو الكاتب المصرى؟ ما اسم صاحب روائع الفن القوطى، وما اسم صاحب الاقنعة البدائية الافريقية الباهرة الجمال؟ هذا سؤال لعلماء الحفريات حتى إذا كان له مكان، ولكنه ليس من هموم الفنانين، الذين أبدعوا هذه الروائع وصنعوا هذه الحقائق.

وأظن أن القرن العشرين قد عاد إلى هذا الخضم الثرى العجاج، حيث تصبح الوظيفة الفنية هى، أيضا وظيفة حيوية ويومية، وشواهد ذلك كثيرة فى التيارات المتعاقبة، من المذاهب «العرضية»، للفن حيث تسقط الآن «الصورة ذات الاطار، المعلقة على جدار الصالون، ونبدأ فى التعرف مرة أخرى على التجربة الفنية بحد ذاتها، التجربة المصنوعة من مادة هشة قابلة للامحاء والذوبان، لأنها متجددة باستمرار، ولا اسم لصاحبها، من «مذاهب»، وتيارات لا حصر لها: عفوية، وتلقائية، وحركية، وأتوماتيكية، وجسمانية، وما شئت من أسماء ومدلولات.

إن العالم اليوم يتدفق بهذه الخبرات الفنية التى لا يقصد بها الى ما كان يسمى - عبثا ومغالطة منطقية - باسم «الخلود». الخلود؟ هل فى الحياة الإنسانية كلها «خلود»؟ إن أحجار الكون نفسها بالية، فأى غرور وادعاء لا يطاق من التجار والبورجوازيين والرومانتيكيين القدامى عندما كانوا يتحدثون عن أشياء الفن «الخالدة».

أخلص من هذا إلى أن الصيغ الحديثة للأعمال الأدبية هى أيضا ما يمكن أن نسميه بالأساطير الحديثة، وللأسطورة هنا معنى خاص جدا: أقصد بها صيغة فنية لا يمكن أن تقصد بالطبع ولا يقصد بها إلى تفسير رمزى أو طقسى لظواهر طبيعية أو إنسانية، أو سعى إلى السيطرة عليها، سحريا. إلى تصوير حرفى أو نقل للواقع، كما لا تقصد إلى تجريد للواقع من تفاصيل حوشيته فى تصميمات عقلانية فى نهاية الأمر. وإنما يقصد بها ترجمة فنية لأشواق وأفكار وهموم لعلها تنبع من منطقة اللاوعى والحلم والخرافة، وتتخذ رموزا نابغة من الخبرة الشخصية - هذا صحيح - ،

ولكنها قادرة على أن تصل، وأن تفهم، من خلال تواصل الخبرات بين الناس جميعا فى مواجهة القضايا الأساسية الواحدة، والآمال والأشواق الإنسانية الواحدة، والفاجعة الكونية الواحدة، والمجد الإنسانى الواحد، اذا شئت، فى قلب هذه الفاجعة، يتحداهما بالعقل والوعى واللاوعى معا.

إذن فإن القاسم المشترك بين العمل الفنى وبين الأسطورة، هو تلك العجينة الخصبة المتعددة الطبقات التى تظل باقية فى آخر أغوار النفس الإنسانية المشتركة على مر العصور. ومن هذه العجينة تتبع الأنواع الفنية المعاصرة التى تكاد تندمج بما أسماه الأساطير المعاصرة، ما دمت لا أجد تعبيرا أفضل.

ومعنى هذا أن التجربة الفنية فى العالم الغربى اليوم تحطم الإطارات المذهبية التى حبسها فيها تجار مابعد عصر النهضة، لكى تعود إلى منابع العميقة التى تفيض بسحر خاص، لعله مرتبط بهذا اللاوعى الجمعى الذى تكلم عنه أصحاب التحليل النفسى والأنثروبولوجيا.

ولكن التجار اليوم قد ظهوروا من جديد، لكى يستغلوا الأساطير المعاصرة، تجار الأمس قد أصبحوا اليوم تلك المؤسسات الثنانيين الأخطبوطية التى تستمد قوة قهرها الرهيبة من احتكارات رأسمالية أو احتكارات السلطة الضخمة التى تنهض بصناعة كبيرة هى صناعة «شبه الفن، بالجملة، وعلى نمط صناعى له مواصفاته المعروفة، تنسج فيها، على خطوط الإنتاج الكبير، تلك الشباك المحبوكة التضفير المحيطة بالإنسان المعاصر، فى الغرب خاصة، (وقد بدأ ذلك يتسلل إلينا بإيقاع متسارع) من أعمال مترو جولدين ماير إلى أنفاق مترو موسكو على السواء، ومن التليفزيون إلى الإليكترون، فى عمل مؤطر مخطط مسيطر على الأدمغة والحساسيات، سواء كان ذلك من منتجات أشباه الفنانين الصناعيين التكنوقراط المتواطئين مع فصائل من شرطة الأفكار فى الشمال والجنوب أو فى الشرق والغرب أو من منتجات بضاعة اليورنو الجنسية النمطية المطروحة بالأطنان فى الأسواق للاستهلاك العام بغرض التشويه والتلوين والإفساد، سواء كان ذلك فى مئات الآلاف من الروايات المحكمة الصنع بأنواعها ذات الماركة التجارية المعروفة: من حبيكات الحب أو العنف إلى الألغاز البوليسية وتخاريف الجاسوسية، أو كان ذلك فى الإنتاج اليومى الكاسح للسينما التجارية والمسلسلات التليفزيونية للتسلية وابتزاز الدموع.

هنا، فى هذه السوق، تجد هذه السلع التى تتنكر تحت رداء الفن، وليست الا سموما قاتلة أو أدوات للتسلية لتخدير الروح أو تخريبها.

هؤلاء التجار الجدد قد وثبوا إذن على الاساطير المعاصرة، يحاولون وينجحون فى كثير من الاحيان، فى اغتصابها، كما وثبوا على ايداعات الرومانتيكية واغتصبوها وأصبحت اليوم سلعا، ومجرد أشياء وأدوات للاستثمار لها ثمنها الفادح.

ولكن الفرق بين تجارب القرن العشرين التى تنحو منحى الأسطورة بالمعنى الذى أشرت إليه فى مقدمة هذا الكلام، وبين الحوادث أو الأساطير الشعبية، هو الفرق بين الخبرة الجماعية وبين خبرة الفرد الذى تتحطم من حواليه هياكل العصر الراهن كله بمحاسنه ومساوئه، ويقبل الآن على حقبة مضطربة أشد الاضطراب، لم تقم فيها بعد أعمدة العصر المقبل، فهو إذن فى دوامة المخاض. الفرق بين براءة الصيغ الشعبية التى صقلها مرور أحقاب تاريخية فى عصور تتميز بأن الوعي العام فيها يعبر عن ذاته برموز متواضع عليها ومقبولة عند المجتمع ولكنها نابعة مباشرة عن الفهم العام «الأسطورى» للحياة والواقع، وبين صيغ التجربة والاقتحام وتلمس التعبير عن مناطق عامة شائعة من الحساسية والإدراك بإطارات عامة شائعة تشق طريقها نحو القبول والاعتراف بها.

أما الغولة والشاطر حسن وبننت السلطان، هذه قيم أسطورية بريئة ومباشرة ولها دلالة مفصحة اجتماعيا وسيكولوجيا فى وقت معاً، أما الرموز، أو الشخص، أو الإطارات «الأسطورية» المعاصرة فلها أسماء متعددة فردية أحيانا ولكنها تعميمات غير عقلانية، واضحة وقريبة أحيانا، ومغلقة أحيانا لخبرات مشتركة. السينما المعاصرة هذا النوع الفنى الذى سهل اتخاذه مصبا لهذه الأساطير الحديثة. وكلنا نعرف اساطير السينما المعاصرة والتلفزيون والفيديو.

من أبرز نماذج الشكل الأسطورى الجديد أدب «الرسوم» أو ما يسمونه بالشرائط المرسومة، حيث نجد شخصيات معاصرة، مرسومة بخطوط باترة بسيطة وقوية وتخطيطية كأنها الحفر على نحاس، تفصح عن «القوى» المحركة فى الحياة المعاصرة الغربية: من الجنس إلى المال من العدوان إلى البراءة من الشجاعة الخرافية إلى الانعزال والتوحد، وهكذا، كلها مجسدة بشخص بارزة الملامح قاطعة القسمات، هى اليوم تغزو خيال الملايين، وليس من المشروع أو المقبول أن ندينها،

جملة، ومسبقا، فبعض هذه الشخص - أو الرموز - مناقذ قوية للسخط العام على الأوضاع المتردية السائدة في الغرب .

إن ما أقصده، في النهاية، هو أن الفنان اليوم له الحق ملء الحق في أن يتخذ الشكل الأسطوري، وقد اتخذه بالفعل، فينبذ الصيغ والقوانين الشكلية التي وضعها نقاد ما بعد عصر النهضة الأوروبية، ويعود إلى استلهم الشكل البدائي للعمل الفني الذي لم يكن لصاحبه اسم متميز، فقد كان صاحبه - إن صح القول - هو الحساسية العامة للمجتمع كله.

وقد قطع الفن العالمي أشراطاً بعيدة في هذا المجال، منذ أن بدأ العصر الحديث في أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم، وتعاقبت التجارب والإنجازات، وتحطمت الأشكال التقليدية - البورجوازية إذا شئت مرة أخرى - لتخلى الساحة أمام اقتحامات الوعي والحساسية التي لا تلتزم بمواصفات النقد الفني الغابرة.

ونحن اليوم، في بلادنا، وفي عصرنا المتقلب المضطرب، لنا ملء الحق - طبعاً - أن نصوغ حساسيتنا الجديدة، المعقدة بطبيعتها، في أشكال فنية من ابداعنا نحن، غير مقلدين ولا متبعين، ومن حقنا - هل أقول من واجبنا أيضاً؟ - أن نصوغ أساطيرنا المعاصرة بالشكل الذي تصاغ به الأساطير - والواضح أن أي تفرقة بين الشكل والمضمون هي مجرد تفرقة أكاديمية بالطبع - فليست ما يسمى بقوانين العمل الفني تنزيلاً من التنزيل، ولا حاجة للقول إن الفيلسوف في ذلك كله - كما هو بديهي - هو أن يقتدر الشكل - أيا كان - اقترانا عضويًا بالصدق في تلمس الحقيقة الإنسانية المعقدة . والصدق هنا، مسعى شاق ووعر، وخطر، يقتضي البحث اللاعج المحرق الذي يكاد يكون صوفياً في تجرده وإيمانه وإصراره العنيد ومجابهته لكل الغوايات.

دفاع عن التجريبية والتجديد

فى ظنى أنه ليس هناك، فى ردود الفعل أمام هموم الحياة وهموم الأدب، موضوعية كاملة مطلقة، سواء كانت هذه الهموم وجدانية، أو فكرية، أو ما شئت لها من تصنيفات. نحن نعيش داخل نظم وأنماط شعورية وعقلية، واعية ولا واعية، علينا أن نتبينها، ونكشف غموضها، بقدر ما نستطيع.

وخير ما نطمح إليه أن نكون على مقدرة أن نفتح الأبواب أمام «الآخر» وأن نملك له التفهم والتعاطف والمشاركة، دون أن نتخلى - بالضرورة - عن حرارة الفهم وصدقه، أو نكبت عنف رد الفعل وعرامته، إذا كان حافزنا عليه من القوة بحيث يقتضينا العنف والعرامة، ذلك أيضا صحيح فى أفعالنا - وردود أفعالنا - الفكرية. علينا أن نكون من الصدق وحسن النية - والشجاعة أيضا - مع أنفسنا بحيث نعرف أولا وبادئ ذى بدء أن هناك فعلا أساسيا وأوليا فى الاختيار أو الانتماء، تدرج بعده وتترقب عليه أفعالنا وردود أفعالنا مما يشكل نمطا شعوريا وجدانيا وعقليا. ومن ناحيتى، فأنا على استعداد - بتواضع وتسامح تام حقيقة - أن أسلم بمشروعية أنماط عديدة، من الفكر والانفعال، على شريطة واحدة : هى أن نرى أن الانسان إنما هو، فى شرط وجوده، حرية لا يحدها إلا حد الحرية أيضا، للآخر، وأن حرية الانسان - فى أى نظام كونه أو اجتماعى أو نفسى يوجد فيه - لا يمكن أن تهدر، وبالتالي يترتب عليها الالتزام الخلقى والأساسى الذى يتميز به الانسان.

فى ضوء هذه المقدمة التى أستمح عذرا عن مزاجها الفلسفى، أرى قضية التجديد فى أدبنا - وهى قضية ساخنة - مسألة جادة، وجدية، وقد قصدت منذ البداية أن أسميها قضية التجديد فى الأدب ولم أحب أن أسميها قضية الأدباء الشبان، وما أظن أن هذه النقطة بحاجة الى تفصيل كثير أو قليل. لا أظن أن شهادة الميلاد من المستندات اللازمة فى هذه القضية!

تأسيسا على قيمة الحرية أجد أن ساحة التجريب والمغامرة سعى وراء كشف الصدق - وبالتالي خلقه خلقا من جديد، بمعنى من المعانى - هى الساحة التى قد تفتتح فيها ينابيع حرارة الحس

بالحياة، وتستضيئ فيها القيم التي تجعل من الفن حرية ومعرفة وحقيقة. (لم أقل الحرية ولا المعرفة ولا الحقيقة الواحدة الوحيدة). وإذا كانت الصنعة ضرورية وهامة، وإذا كانت الضرورة هي المادة الخام الأولى، فإن براعة الصنعة وحدها في الفن، ودقة المناهج الأكاديمية المطروقة في النقد، مهما أبعدت اليد الصناع في صقلها، قاتلة للأنفاس الحارة الغامضة التي تهب الحياة للخلق الفني، لذلك أجد في السير على الدروب التي فتحت من قبل، ما يتناقض أساساً مع خصيصة الحرية التي هي تجدد دائم فوار، هي خصيصة الوعي الانساني بالذات، هي تكشف وخلق مستمر.

حقيقة نحن نحب الأمان أيضاً، والركون الى المؤلف، والدعة إلى ما عرفناه وخبرناه وروضنا شراسة الجديد فيه، لكن في هذا الحب خيانة لأنفسنا ولميراث الإنسان فينا.

من هذه الخيانة، ومرارتها، تنبثق، فيما أظن، تهم التجنى على التجديد في الأدب المعاصر.

وبكل ما يسع المرء من الموضوعية والالتزان والتعقل يمكن أن نقول - وهو بدهي وضروري - أن في نتاج التجريب والتجديد الغث والقيم، والفاشل والموفق، والباهر والتافه الماسخ الطعم. طيب مامعنى هذا؟ ما معنى إيراد هذا التحفظ البديهي، في هذا السياق؟ لاشئ، بالضبط. هذا لا يعنى شيئاً على الإطلاق. ذلك الكلام تمويه لحقيقة أخرى كامنة: هي موقف الإدانة الأساسي للحرية، وللتجريب، وللتجديد، موقف الخيانة للإنسان. تمويه يتخفى بقناع الموضوعية والعقل والالتزان. للفنان الحق الأول في الحرية، والتجربة، والمغامرة والسعى إلى المشاركة في صدقه وحقيقته التي هي - بقوة الفن وبقوة الأشياء - صدق الآخرين أيضاً وأساساً، وحقيقتهم.

وقد تابعت مغامرات التجديد في الأدب بقدر ما وسعني من الأمانة، وأشهد أنني وقعت على كشوف حقيقية، وعلى صدق أساسي، وعلى موهبة لا يمكن أن تنكرها إلا جفارة الحس الذي أمن إلى رتابة قديمة مألوفة فاترة.

ليس عند الأدباء والشعراء الشبان، على تعاقب الأجيال عقوق يكاد يصل إلى حد العقوق البيولوجي، كما قيل، وليسوا مقلدين، صخابين، أدعياء جهلة غير مثقفين، ومدعين، لقد وصفوا بهذا كله، وردوا عليه، بنفس الحدة. وهو كله غبار كثير يخفى وجهها بسيطاً وحميماً، مشرقاً وممزقاً: وجه حقيقة جديدة - وكامنة - تتبدى وتتأكد. أن هناك فنانين حقيقيين يكشفون ويخلقون فناً حقيقياً، في

سياق حساسية لابد أن تكون جديدة لأنها صادقة وشجاعة، وفي سياق تعبيرى أكثر التصاقاً بهذا الإنسان القديم المتجدد أبداً، الخالد المتغير أبداً، وبالتالي أكثر مدعاة للصدمة.

لا أزعم لنفسي أحقية التدليل والتحليل وسوق الحجج والأسانيد، هي شهادة، فقط. للدفاع والبرهنة سياق آخر. انما أريد أن أحيل الى صلب الموضوع. أريد أن أقول إن فى ميدان القصة القصيرة المصرية المعاصرة - مثلاً - وفى مجال الشعر الحدائى وخاصة منه «قصيدة النثر» فنانين لاهم بالمقلدين ولا بالمدعين ولا بالسطحيين - دعك مما قد يقولون فى مجالهم وتعليقاتهم من كلام، أنظر فقط ما يخلقون من فن - هذا هو الصلب الوحيد للموضوع.

رعيل طويل من المواهب الجادة المعروفة والمجهولة، هذا غير المجددين من المخضرمين، وفيهم من ظل يحتفظ حتى الآن بحيوية شباب لا تغيض - فالفن نوع من التجدد الدائم فى قلب الثبات.

ومن نصائح الوصاية الأبوية التى توجه عادة لهم - ممن لا يملكون فى الغالب وصاية ولا حقاً من حقوق الأبوة، فليس أحد يملك وصاية، أما قصة الآباء والأبناء فهى قصة قديمة - أن يكتروا من القراءة وأن يثقفوا أنفسهم، وأن يعبروا - مثلاً - عما يسمى بواقعا «الخاص» - كأننا طراز بديع من الخلق. ليس الفنان بحاجة إلى نصيحة، إلى متى نمتن أنفسنا والآخرين؟ وليس هؤلاء الفنانون تلاميذ جامعة أو أولاد مدارس، ولا أقصد - بالمرّة - أن الفنان بغير حاجة الى الثقافة والقراءة، هذا عبث لغوى بحت - لكنه هو وحده - بغير نصيحة - الذى يقبل على العبّ من الحياة - مباشرة أو عن طريق خبرة الآخرين - بحرية، ويحافظ من نهم خاص يمتاز به الفنان. وغير صحيح - بكل بساطة، وعلى مجرد المستوى الإخبارى عن الوقائع - أنهم لا يقرؤون، أو أنه ليس لكل منهم ثقافته. أما أنهم يقلدون «الموجات الجديدة» فى الأدب العالمى فمجرد تسطيح وتقريب. إن تأمل أعمالهم يكشف على الفور مدى الفروق الكبيرة - مع المشابهات - بينهم وبين هذه الموجات. أما واقعا «الخاص» الفريد، - فلعلهم هم لا غيرهم هم القادرون على أن يكشفوه لنا، وأن يخلقوه أيضاً من جديد فى حسنا، هذه هى رسالة الفنان - وربما كانت ضرورة وجوده. وليس واقعا ولا يمكن أن يكون شيئاً بدعاً، أصالته هى أصالة الوجود الإنسانى، فى سياق حضارى محدد، يتسم بتكهته الخاصة، نعم، بتجديداته وارهاساته التى لا تحد، نعم، لكنه فى النهاية هو الواقع الإنسانى.

ومن الجرائم الموجعة للقلب أن نحاول أن نبتتر أنفسنا بترأ وأن نفرض على وجودنا قيود التقلص والانكماش والتجمد والتقدد في أطر قابضة، وأن نحبس طاقات حياتنا في قشرات خاوية. حياتنا حقا هي حياة الناس في كل مكان وفي كل عصر أيضا - ولكن في عصرنا ولحظتنا العالمية، بالضرورة. وفي التفتح على هذا الواقع الانساني العريض المتقلب بالتجدد والمركز على قيم أساسية، في الانصهار فيه، دون تميع، في الإسهام فيه، دون تمنع ودون تزمّت - في هذا تحقق لنا، في هذا أيضا حريتنا. وأدبنا الجديد يصنع من هذا كله، في الشعر (وقصيدة النثر) وفي القصة والرواية على شتى شكولها.

التجريبية قيمة فكرية وخلقية شجاعة، أما بعد ذلك فإن هنالك - كما يقال - تجريبية وتجريبية، بمعنى أن التجريبية هي نفسها استعصاء على التقنين والتوصيف المسبق، فقد تكون التجريبية محصورة في نطاق الفردية الذاتية، وقد لا تكون.

على اننى أظن أن كل ما يتردى في هوة التجربة الذاتية الضيقة فقط، ولا يتعداها إلى ما هو لصيق بالذات الانسانية كلها، ليس فنا. الفن الحق غير ذاتي، بالمعنى المصطلح عليه، لأنه تابع من تجربة هذه الذات الانسانية الواسعة والحميمة التي تضم أخص ما في ذواتنا جميعا، وتتجاوز أسوار أزماتنا المحدودة لكي تدخل في نطاق الخبرة الانسانية التي لا يمكن أن تكون مجردة لأنها متفجرة عن هذا الجانب الحميم، بل العسوي، من حياة الذوات جميعا، هذا الجانب الحميم التي تشترك فيه الذوات جميعا، فيتكسر ما بينها من فواصل الجسم والبيئة والحقة، بل وحتى اللغة والتاريخ. كل ما يتردى في الذاتى الضيقة لست أراه فنا، بل أراه هلاسا ومجاسا مرضيا.

إن الفن الحق بطبيعته وبحدده - كما يقول المناطق - متجاوز للذاتية الضيقة. يقع في منطقة «ما بين الذاتيات».

أنت تقرأ عملا فنيا يخال اليك أنه مغرق في الذاتية، ولكن وقرا دفينا منك يهتز له. إذن فقد تجاوز الذاتية، ووصلك حتى دقينة مشاعرك.

ولكنك تقرأ أو ترى هلاوس السيكوباتيين أو الذهانين فلا تشعر إلا بالضجر وبالنفور، أو بالإشفاق عليهم، اذا كنت طيب القلب، فليس فيه فن.

الفن، بشروطه، هو سيطرة على الحرية، فى داخل الحرية، وإذن فهو تجاوز للذاتية. أما الذاتية فهي استسلام للفوضى، وإذن فهي لا يمكن أن تصل الى «الآخر». لكن «الآخر» هو، أيضا، «أنا». والعكس صحيح.

ربما كان الفن من المجازات - أى المنافذ - القليلة جدا بين الأنا والآخر، بين ذاتى المتحيزة فى الزمن والمكان والتاريخ واللغة والجسد، وبين الذات الانسانية الأخرى التى هى أيضا ذاتى، وليست ذاتى.

أنت تحس من هذا الكلام أن الفن، عندي، أيضا، نوع من التصوف، وهو حقاً كذلك، حتى ولو كان يبدو لك «واقعيًا» صاحي الذبرة، بل جافاً النسخ، كما هو الحال مثلاً عند كاتب مثل هيمنجواي - فإنه، مع ذلك، تصوف لأنه يذيب حواجز العزلة، ويثرى خبرتنا بما هو كامن فى صميم خبرتنا، لا نراه إلا بقوة الفن.

الفن تصوف قد يكون إنسانياً بحثاً، فهناك، فى ظنى، هذا النوع من التصوف الإنسانى، الذى لا تسود فيه إلا قيمة الإنسان، كما قد يكون أقرب الى التصوف المأثور الذى يدور فى نطاق العلاقة بين الإنسان والقوة الكونية الشاملة : «المطلق».

من دعاوى أصحاب المذاهب الفنية الجامدة ما يذهب إلى أن التجريبية هى بالضرورة التجريبية الذاتية الضيقة المبنية الصلة بالإنجازات الثورية والتاريخية، ومكتسبات التطور الاجتماعى، وهموم الحياة الاجتماعية.

ولكن ذلك مصادرة على المطلوب.

ليست التجريبية فقط، هى التى تقع فى هذه المهاوى. كل شئ ردى يصنع باسم الفن يقع فيها. وكل ما يقع فيها هو شئ ردى يصنع باسم الفن. ولكن لا يمكن القول بأن كل تجربة هى، بالضرورة، هى هذا الشئ الردى.

قوة الفن هى التى ترفع العمل الفنى، أيا كان منجاء، مذهب، قالب، شكله، من مجرد تدريب عقيم لكلمات أو خطوط جوفاء خاوية أو ميتة، إلى مستوى تجربة التواصل الآتية من القيمة

الانسانية، قيمة الصديق مع الذات ومع الآخرين، والصديق في مواجهة الذات ومواجهة الآخرين، وفي الكون.

ولكن هذا الصديق ليس فقط قيمة خلقية سلوكية. إن الصديق هنا، في عالم الفن، لا يمكن أن يفسر أو يقنن، هو قيمة فنية تدخل فيها بشكل أو آخر، وبأقدار متباينة، الموهبة والحوافز النفسية غير المسبورة الغور، والصناعة الفنية الماكرة، والزهد الخلقى أمام غوايات الحشو والتقليد والزهو.

كل هذا بقوة الفن التي لا أستطيع ولا أعتقد أنه من المستطاع تفسيرها، بالكامل، تفسيراً عقلانياً، كاملاً.

إذن فقد يجمع العمل الفني بين مغامرة التجريبية والاقتحام واكتشاف المطوي المخبوء غير المرتاد في الذات، في العلاقة الاجتماعية، وفي العلاقة الكونية، وبين تمثل كل الإنجازات التاريخية للعملية الفنية المتعاقبة الأطوار، وتجاوزها.

والتجريبية ما دامت فناً صحيحاً فهي بالضرورة تلتزم بهوم الانسان، الذاتية والاجتماعية والكونية، وأيضاً بأقدار متفاوتة. وإن لم تفصح بالضرورة عن هذا النوع من الهوم أو ذاك.

ولا ينبغي أن يفوتنا في هذا المجال أن من أكثر الأعمال تجريبية، أيضاً، قصائد ماياكوفسكى، مثلاً، وهي التي أديرت كلها حول محاور اجتماعية بل سياسية سافرة، ومع ذلك لم تفقد نأمة من حرارة مغامرتها في الشكل والمضمون معاً.

ومعنى هذا ألا تعارض بين التجريبية وبين الهوم الثورية السياسية والاجتماعية، بل يمكن أن يدار العمل الفني التجريبي، ويظل تجريبياً، وعملاً فنياً، حول خبرات كمداخن المصانع، وتروس الماكينات، وجموع الناس، وأشواق الفقراء.

أكثر من ذلك أن من الفترات التاريخية التي نلاحظ فيها ازدهار التجريبية بالذات فترات القفلة الاجتماعية والتفجر السياسي والثورات الكبرى.

وصحيح أيضاً أن هذه الاتجاهات والأعمال قد توهم بما هي ليست منه في شيء من أنها مناهضة للثورة وللانسان ونحو ذلك، بعد أن ينحسر المد الثوري وتتحول الثورة الى نظام.

اذن فالتجريبية إثراء للتجربة البشرية، وليست إفقارا لها.

إننى أرى فى كل عمل فنى حقا، بذرة من التجريبية بالمفهوم الذى ألمحت إليه، حتى لو اتخذ سمة الأشكال الفنية المألوفة، ذلك بحجة أن كل عمل فنى صحيح لابد بالضرورة أن يرتاد جانبا من أرض مجهولة. وإلا ما كان هناك مبرر لوجوده، إذا كان تكرارا وترديدا لما سبقت إليه أعمال أخرى.

ولكننا بالطبع عندما نتكلم عن التجريبية، كمصطلح فنى، فإننا لا نعنى هذه النواة فقط، بل نعنى ذهابا إلى أبعد من ذلك، ومغامرة تتناول المحتوى والشكل معا، وتنتطوى على قيمة الصدمة والمفاجأة.

إن أى عمل فنى ينهج المنهج المطروق، وينحصر فى الأشكال التى ابتدعت من قبل، وكانت فى وقتها بالضرورة تجريبية ومفاجئة، يمتلك طريق الخلق، ويسقط فى الطرق التى مرت بها من قبل عجلات كثيرة، يفقد بالتالى حرارة الارتياح وروعة الكشف التى لاتزال باهرة نحس وهجا لها فى أعمال قدامى أساتذة الفنانين.

إنك لتحس هذا الوهج مازال ساخنا، وناظرا إلى الوجدان، فى أعمال الكلاسيكيين القدامى حتى الآن، ولاتزال تحس فى هذه الأعمال أغواراً لم تُسبر بعد، مع أن المئات بل الآلاف من المقلدين وأشباه الفنانين أوسعوها تقليدا عبر السنوات المتطاولة، فلا نجد فى كل هذه المستنسخات، إلا تفاهة الطعم فى مقابل حرافة الجدة التى لاتزال، وسوف تظل، باقية فى أعمال هؤلاء الأساتذة القدامى، لأنهم، بالضبط، كانوا فى عصرهم تجريبيين وروادا.

كُتَاب «أقباط» و موضوعات «مسيحية»

سوف أعترض بادئ ذي بدء، على العنوان نفسه الذى أختاره لهذا المقال، بل سوف أذهب إلى أن أرفضه جملةً وتفصيلاً.

عندما نتحدث عن كُتَاب «أقباط» فليس فى ذلك، فقط، خطأ فى التسمية، فهم أولاً وأخيراً كُتَاب «مصريون»، بل فيه أيضاً نوع من التحديد، والتّصريح، والتّضييق قد يفضى إلى تكريس لانحياز عقلى مثل بعقائل وخيمة، أى إلى نوع من الفصل، والقسمة ليس له وجود أصلاً.

سوف أعكف أساساً على بضعة جوانب من الأدب المصرى الحديث، ولذلك فإننى أؤكد مرة أخرى ما ليس بحاجة إلى تأكيد فى الحقيقة، وهو الأمر الذى أثار، مثلاً، دهشة وحنق اللورد كرومر المعتمد البريطانى من أكثر من قرن، حينما لاحظ أنه لا فرق بين أقباط مصر ومسلميها، كلهم أساساً مصريون، أولاً وأخيراً، لا يختلف أحدهم عن الآخر فى العادات والتقاليد واللغة والروح بل فى السمات والخصائص الجسمانية، وهو ليس بالأمر الصحيح بالنسبة لمصر فقط، بل هو حق فى بلاد عربية أخرى، إن البيئة الثقافية المشتركة هنا توحد بين المسيحي والمسلم.

ومن الأمثلة البارزة فى ذلك السياق - على كثرتها وشيوعها - أن الأقباط رفضوا مبدأ «التمثيل النسبى» فى البرلمان تأسيساً على أن المعيار الوحيد هنا هو المواطنة لا العقيدة الدينية.

ومن الظواهر التى درسها الباحث الراحل سيد عويس، دراسة عميقة ومستفيضة، أن التراث المصرى القديم، منذ الفراعنة، قد ترك آثاراً واضحة فى الممارسات والتسابيح الشعبية الدينية فى مصر، فى الموالد والأذكار والأدعية والترانيل وطقوس الميلاد والسبوع والموت إلى غير ذلك، ما يؤيد رفض تقسيم مصطنع ولا وجود له، حقيقةً، وإنما نضعه هنا بغرض البحث لا غير.

لكن ذلك، بداهة، لا يعنى أن هناك تطابقاً كاملاً لا شائبة فيه، فإن التشابه أو التماثل السائد، إلى درجة التوحد فى أحيان كثيرة، لا يعنى، بداهة، انتفاء خصوصية كاملة، هى التى تبرر مغزى

هذه المقالة، في إطار التحديدات التي أسلفت.

إن كلمة مسيحي، أو قبطي، بالنسبة للكتاب هنا، لا تشير إلى عقيدة دينية أو انتماء طائفي بل تعنى فقط صدفة الميلاد في داخل ثقافة فرعية معينة أي أنها مرجع ثقافي بحت وليست مرجعاً دينياً أو طائفيّاً، وما تجدر ملاحظته هنا أن الموضوعات المسيحية ليست، بالمرّة، حكراً على الكتاب «المسيحيين» في الأدب العربي الحديث.

في الخمسينيات والستينيات، على سبيل المثال، كان من الشائع عند جماعة بأكملها من الكتاب - وخاصة الشعراء - أن تستخدم الموضوعات المسيحية أو رموزها أو مجرد شفراتها، من قبيل الصليب والخلاص والقربان استخداماً بلغ من الذيوع أن أصبحت هذه «الرموز» مبتذلة بل تجردت من أية دلالة لها قيمتها.

وإن كان ذلك لا ينفي أن بعض الشعراء والكتاب كانت لهم من الموضوعات المسيحية وسيلة فعالة لنقل مقاصدهم الشعرية، ومن الأمثلة البارزة على ذلك صلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) وكان من رواد جيله، وقد أعاد كتابة «نشيد الإنشاد» شعراً، وفي قصيدته «الظل والصليب» (١) مزيج بين الألفاظ والدلالات المسيحية والوجودية الرومانسية، واستلهم ت.س. اليوت وألف ليلة وليلة في الآن نفسه.

ومن يمش بظله يمشى إلى الصليب، في نهاية الطريق

يصلبه حزنه، تُسمل عيناه بلا بريق،

وهي القصيدة التي تبدأ - وجودياً ورومانسياً:

«هذا زمان السأم

نفخ الأراجيل سأم

دبيب فخذ امرأة ما بين إليتى رجل..

سأم..

ومن السمات المميزة أن صلاح عبد الصبور، وغيره من الشعراء والكتاب مسلمين أو مسيحيين على السواء، كانوا يمزجون بحرية، بين الأساطير ذات الطابع المسيحي، وبين المراجع الصوفية والموضوعات المحدثنة.

كاتب متميز آخر عالج رؤيا مسيحية، بموهبة وبصيرة، هو بدر الديب (١٩٢٦ - ١٩٨٠). وإن كان كما هو معروف ليس مسيحياً.

في «أوراق زمردة أيوب» (٢) التي نشرت باعتبارها الجزء الأخير من رباعية «حديث شخصي»، ونشرت، أخيراً، في كتاب منفرد، وفريد، سوف نجد أن كريم (أحد أبطال الرواية القصيرة) يقدم لنا، في أحد تأويلاته، باعتباره تشخيصاً مرهف المدخل لثورة ١٩٥٢ وأن زمردة (والاسم وحده بطبيعة الحال له دلالة الموحية) هي تشخيص مركب، لمصر، الوطن، لا على سبيل تقارب سهل متاح أو خام، بل من قبيل الإيحاء بارع الذكاء ومرهف الحساسية ومما له مغزى أن «كريم» يقيم علاقة وجيزة مع زمردة، تنتهي بكارثة، وأن زمردة تسقط صريعة سرطان الدم، ويصممها ابنها بأنها «زانية».

تتوحد زمردة بالقديسة القبطية جمانة - إن زمردة «قبطية» على نحو عميق ودال، وتموت فلا تترك ميراثاً إلا مذكراتها (أوراقها) التي أوصت أن تحرق بعد موتها، ولكن تفيدة - ذاتها الأخرى المسلمة (صورة منها هي نفسها وإن كانت ليست هي تماماً) تنفذ هذه الأوراق. ومن الواضح أن هذا العرض التبسيطى التخطيطى يظلم العمل ظلاماً بيئاً. ولكن الجدير بالملاحظة هنا أن هذه الرواية ربما كانت الرواية الوحيدة التي كتبها كاتب غير قبطى ليعطى صورة صادقة، حساسة، وعميقة التعاطف (بل التوحد) مع شخصيات قبطية ومع الثقافة القبطية الفرعية التي تقوم داخل الثقافة العربية الإسلامية السائدة ولا يمكن انفصالها عنها.

ولعل الموضوع الذى عالجَه عبد الحكيم قاسم (١٩٣٥ - ١٩٩٠) بشكل مختلف تماماً وإن كان يمت بصلة ما إلى موضوع زمردة أيوب، هو مادة روايته القصيرة «المهدى» وقد كتبت فى نهاية السبعينيات ولم تنشر فى كتاب إلا عام ١٩٦٨ فى «الهجرة إلى غير المألوف» (٣).

وفى خطوط عريضة يمكن أن نلخص هذه الرواية القصيرة فى أنها حكاية إعلان إسلام

القبطى الفقير عوض الله، على أيدي الإخوان المسلمين، فى الأربعينيات أو الخمسينيات غير المحددة بالدقة (كتبت الرواية فى برلين فى ١٩٧٧)، وهنا نجد أن التصوير الدقيق للشخص والمشهد بعيد، بقوة، بعث التعصب المحموم الذى ابتداءً يتولد فى ذلك الحين، كما يصور الجو الخانق الذى كان يسود بعض المجموعات الريفية حينذاك، مقارناً بالانطلاق الحسى السهل عند العمدة، مثلاً، أو بالفهم الدينى المتسامح الذى فيه مسحة صوفية شعبية عند جمهور أهل القرية.

والكاتب هنا يصور حكاية عوض الله تصويراً آسراً درامياً، وهناك إحياء مضمّر، متصل، بالمسيح المصلوب، بل يصل هذا الإحياء إلى حد الرضوح عندما يساق عوض الله - وهو يموت بالحمى - على حصان فى مركب صاخب مترب إلى موقع النهاية حيث يموت بين ذراعى زوجته، وما زال على مسيحيتته.

أريد أن أؤكد مرة أخرى أننى عندما أتكلم عن «قبطى»، أو «مسلم»، هنا فإننى لست أشير على وجه الإطلاق إلى تفرقة موهومة ما بين كتابات تدعى «قبطية»، وبين كتابات تدعى «إسلامية». إن مثل هذه التفرقة لا وجود لها فى الأدب المصرى الحديث وإذا استدعيت (الآن، وهنا) فإنما أن تكون صادرة عن سوء نية، وإما أن تكون مضلّة، أو أن تكون فى النهاية يقصد بها غرض تقنى بحث فى النقد. إن كل الكتاب المصريين، بالتعريف، ينتمون إلى الثقافة المصرية العربية الإسلامية، وهى ثقافة متسقة وواحدية وإن كانت متعددة المستويات، تؤلف بين مقومات متنوعة وإن كانت غير متناقضة.

أمل أن يكون هذا المنطق عندي واضحاً الآن تمام الوضوح. أما عن الكتاب الذين ولدوا فى عائلات مصرية قبطية فلعلى أفرد من بينهم الآن نبيل نعيم جورجى (١٩٤٤....) الذى يشيع فى كتاباته نحو من مناحى الرؤيا المسيحية، المرتبطة، ارتباطاً لا انفصام فيه، بعناصر صوفية آسيوية، وإسلامية. وسوف نجد مصداقاً لذلك فى مجموعة قصصه «عاشق المحدث» (٤) (ثم فى مجموعته التالية «القمر فى اكتمال» (٥)).

فى قصته «المخلص ابن الإنسان» - وهو نص باطنى تماماً - نجد أن القريان الذى يوزع على المؤمنين قريان مركب من أوزيريس ويسوع، وفى قصته التالية و «البشرى»، يكمل ما بدأه فى

«المخلص ابن الإنسان، في سياق يومي عادي تماماً ولكنه سياق منفي تماماً سواء في السرد أو في المعجم، ذلك أن ابن ساره والياصابات ورحيل ومريم العذراء على السواء، «اسمه كلى» وكامل في ذاته». ليست أهمية هذا النص في معجمه الشعري ولا في اسقاطاته التوراتية والإنجيلية، فقط، على أهميتها. بل في مضمونه من حيث الشوق إلى مخلص ننتظره على الدوام، أى في تقريره لنوع من الإيمان يوضع باستمرار موضع السؤال.

في قصة «المعجزة» نجد أن الحكاية تُروى بأسلوب نثرى دنيوى، بتفاصيل وتحديدات تذكرنا بـ «مدرسة النظرة» في الرواية الفرنسية الجديدة، على نحو صاح محايّد تشيئى. هناك الدكتور نظير الذى يلوذ بجثمان راهب قديم. والجثمان مازال محتفظاً بكل نضارته وبهائه. ونفهم أن الدكتور نظير، في اليوم التاسع، يوم الاكتمال، يمد ذراعه إلى داخل قبر القديس المفتوح، وعندئذ تبتتر الذراع فجأة، بلا ألم ولا قطرة دم واحدة، تكثيراً. فيما يبدو. عن خطيئة غير معروفة لنا.

وهناك إشارات مرهفة في هذه القصة إلى صياح الديك ثلاث مرات، إلى اليوم الأول، إلى أسد هو الكائن المركب في رؤيا يوحنا، من الثور والثعبان والصقر والحمل والإنسان. إن الدكتور نظير يبحث عن المعرفة، والمفهوم التوراتى للمعرفة يعنى فقدان البراءة الأولية والتورط فى الشر، يعنى المأزق الانسانى بين التهلكة والفخار.

«حلاوة العشق» هي أيضا صياغة جديدة لـ «نشيد الانشاد» لكنها طريفة في أنها تأتى بعد إتمام التوحيد الجثمانى والروحى بين الرجل والمرأة، وليس قبله، وهي صياغة تفتح لثلاثة تأويلات على الأقل، على المستويات الثلاثة: التوراتى، والريفي العتيّد، والمحدث الحضري. وفي قلب «حلاوة العشق» نتبين نقيضها، بأكثر من معنى، إن ساكن بطن الجبل يربط محبوبته إلى صخرة ملساء، وهو مشهد يستدعى الأسطورة البروميثية استدعاء مضمرًا ولكن فعلاً (في الوقت نفسه الذى يحتفظ بالإحياءات التوراتية).

الموت نيمة مراودة وعنيدة التكرار في قصص نبيل نعم جورجى، أسطورة الموت تصاغ ببراعة ورهافة من مزامير داود النبى، ورؤيا يوحنا، وطقوس أقباط الصعيد، ومومياءات القراعنة المخددة. فليس القبر على الإطلاق هو نهاية المسيرة. إن «الدائرة» عند هذا الكاتب ليس لها نهاية،

ولا بداية كما نجد في قصص مثل «يوسف مراد مرقص، أو الموت، أو دم الأسد».

كاتب آخر من طراز مختلف تماماً، هو يوسف الشاروني (١٩٢٤ -) يهتم أساساً بالقضايا الاجتماعية، وبالتحليل القصصي النفسي. ويوسف الشاروني، شأنه شأن معظم الكتاب المصريين الذين ولدوا لعائلات قبطية، يتبنى موضوعات وشخصيات ليست موضوعة تحت ضوء أسطوري مسيحي خاص. وأبطاله - أو أبطاله المضادون - ليسوا محددين على نحو خاص من هذه الناحية، وإن كانوا بشكل عام وشائع يوضعون على خلفية عامة، لا نتبين لهم سمات دينية، خاصة.

ولكنه في قصة «اللحم والسكين» التي نشرت في مجموعته «الزحام» (٦) يوحى، إحياء بعيداً ولكن واضحاً، بتيمة القربان (وهي تيمة مسيحية جوهرية) فهذه قصة أخوين قبطيين يحضران جنازة أمهما، وموقع القصة كنيسة - يمكن أيضاً، بسهولة، أن نتصورها جامعاً - والراوي يستعيد تاريخ العائلة: النزاع على ميراث بضعة فدادين من الأرض، يطلق فيه أحد الأخوين الرصاص على أخيه فيجرحه جرحاً سطحياً، وهو جرح معنوي أكثر منه جسمانياً. ولما كان الأخ الذي تعرض لإطلاق النار عليه طبيباً بيطرياً، نجد في القصة ثوراً يذبح في المذبح الذي يشرف على مراعاة شروطه الصحية. والمشهد كله يذكر على نحو بعيد بمشهد التوراة عند ذبح الخروف على يدي إبراهيم، (وبالصراع بين قابيل وهابيل) وربما كذلك بالمشاهد الديونيزية أو الأورفية.

وفي قصة «أنيسة» من مجموعة «العشاق الخمسة» (٧) نجد تصويراً دقيقاً لعائلة قبطية، فئاتها الصغرى أنيسة قد أصابها الهلع إلى حد الهستيريا من قصة خيانة يهوذا للمسيح، ومن ذنب طفيف اقترفته هي نفسها على غير قصد منها لكنها تحسه جريمة لا يمكن أن تغتفر، تخفيها بحرص بالغ، إذ أنها تسببت في موت فرخ حمام علي وشك الخروج للحياة من بيضته. والقصة تجري كلها في سياق خلفي رازح، وهي تدين، بشكل مضمحل ولكنه واضح، ذلك النوع الشكلي الطهراني المتزمت من التربية، كما تدين وضعاً اجتماعياً مجحفاً إذ أن الصبي الخادم هو الذي يتهم باقتراف الجريمة، (وهو برئ) ويعاقب دون إمكانية لتبرئة نفسه.

أما القصة الثالثة - والأخيرة في هذا السياق كما قال لي الكاتب نفسه - أي في سياق تناول خلفية مسيحية - فهي قصة «رأسان في الحلال» المنشورة في مجموعته «رسالة إلى امرأة» (٨) وهي

قصة كلاسيكية الصياغة تدور حول صدفة الموت المفاجئ غير المفسر، وهنا نجد تصويراً لعائلتين من الجيران إحداهما قبطية والأخرى عائلة مسلمة، وفيها مقصد قصصى جلى السطوع ومحمود هو تصوير علاقة التعايش، بل التشارك فى السراء والضراء، بين العائلتين. وهنا نجد - كما نجد فى كل عمل الشارونى القصصى - اهتماماً بالغاً ومتقناً بالتفاصيل، والحفاوة بتصوير السلوك الاجتماعى بكفاءة ودأب، والإيقاع غير المتعجل، والتعليل والتحليل العقلانى الشامل الذى لا يترك شيئاً للصدفة (أو للفانتازيا).

أما جميل عطية إبراهيم (١٩٣٧...) فهو كاتب متنوع الاهتمامات يمكن له أن يكتب قصصاً شعرياً، أو أرضياً، تسجيلياً أو فانتازياً على السواء.

فى روايته القصيرة «الأيقونة» المنشورة فى مجموعته «الحداد يليق بالأصدقاء» (٩) نجد أن العناصر القبطية تمتزج امتزاجاً حميماً بتيمة حروب التحرير فى سيناء. ومريم العذراء لها حضور غلاب يمكن أن يؤول باعتباره «الوطن» أو «أرض سيناء»، والراوى يراها فى أحلامه، فى الكنيسة الأثرية فى مصر العتيقة، وهى هنا تنظر إليه بحنان. إن الصورة التى يصورها بها الغربيون صورة أجنبية عنه، تصده بأنوثتها التى لا يقبلها، أما عذراؤه «الحقيقية»، فهى فى هذه الكنيسة العريقة، متواضعة، وديعة، حانية ومحبة لأنها أم. ولعل هناك ملامح من يسوع فى ميخائيل الجندى الذى يموت فداءً لوطنه، فهو مخلص وضحية، ومخصب للأرض، وربما كان فى ذلك الإحياء شبه من أدونيس أو تموز.

وفى «النزول إلى البحر» (١٠) نجد أن مريم العذراء مرة أخرى لها صورة قرية فعالة تتجسد فى زينب الممرضة (ولا يخفى ما لاسم زينب من دلالة). أما الخراجا جرجس فإنه يصور شخصية قبطية غريبة، فهو معقد، وغير محبوب على الإطلاق، جشع وطماع وقذر، لكنه يحب مريم العذراء المتجسدة فى صورتها الأرضية زينب، حباً جنونياً يدفعه إلى الهذيان والشوة.

هناك رواية قصيرة مجهولة تماماً الآن، وإن كنت اعتقد أن لها مكاناً خاصاً فى ساحة الأعمال الطليعية والتجريبية، لكاتب وناقد له أعمال كثيرة فى ميادين الكتابة والنقد التشكيلى والترجمة، وخاصة عن اليونانية، وأعنى رواية «المرأة والمصباح» (١١) للنعيم عطية (١٩٢٧ - ١٩٩٠).

وهى رواية رائدة فى كوكبة ما يمكن أن نسميه «الروايات القصائد».

والكاتب فى هذه الرواية - التى أصدرها على نفقته فى الستينيات - يلجأ إلى نوع من الشعر، وفى روايته تأثيرات بارزة من الفنون التشكيلية وصور سيرالية، وفيها كذلك نوع من السخرية التى تتسم بالإغراب (الإيرونى جروتيسك) التى تعتمد على المجاورة بين الباذخ والمبتذل، وعلى التهاويل والسبحات الشاعرية التى تمت إلى الميتافيزيقا بصلة ثم نفاجأ بالهبوط إلى مستوى الحياة اليومية العادية، مما يحمل إلينا صدمة معينة.

ما يهم هذا السياق، هنا، هو إشارة معينة فى الرواية إلى شخصية «الأب»، فإذا بيديه مثقوبتان. كأن «الأب» صورة أو شفرة للمسيح المصلوب الذى دُقت فى يديه المسامير، وإن كان الملاحظ أن تلك سمة تختلف اختلافاً كبيراً عن الخصيصة الرئيسية لهذه الشخصية فى الرواية، مما يوحى بما يغلب على تقنية الرواية كلها من ازدواجية نجدها هنا بين الأب الذى يمثل القانون والسلطة والنظام، وبين المصلوب الضحية الذى يمثل الفداء والقربان.

ليس من الكياسة فى شئ أن يتحدث كاتب عن نفسه فى سياق نقدى. ويكفى هذا السياق أن أشير إلى جانب أو جانبين مما حاولت أن أفعل فى عملى الروائى. إننى. كما قلت أكثر من مرة عربى مصرى قبطى فى آن وبلا انفصال، والثقافة العربية الإسلامية مقوم أساسى من مقومات حياتى الفردية أو الجماعية على السواء. وباعتبارى «قبطياً» (وهو أمر مختلف إلى حد ما عن كونى «مسيحياً») فإننى أكتب نصاً أتصور أنه مشرب تماماً - عن وعى أو عن غيره - بيقين، ولا أقول عقيدة، بأن المطلق إنما يتجسد فى الإنسان، وبأن الخالد والعرضى هو واحد فى الآن نفسه، وأن الإنسان هو المطلق دون قسمة، وأن التوحد بين الإنسانى والقدسى مكتمل (أو هذا ما أرجو أن أكون قد فعلت فى كتابتى). كما أنه موضوع للسؤال، لأن الفن - كما هو معروف - وضع للسؤال وليس للإجابة، وهذا، على وجه الدقة، وفى سياق مختلف تماماً، هو جوهر المونوفيزية، لب الأرثوذكسية القبطية. بل أظنه فى حقيقة الأمر جوهر «المصرية» بغض النظر عن الثيولوجيا، وفى سياق ثقافى وليس دينياً.

والصور المسيحية - بل القبطية تحديداً - شائعة بل غالبية فى كتابتى القصصية.

ولكنها أساساً تقع فى سياق انساني شامل، فيما أرجو. إن بعض الكتاب قد رأوا بين ميخائيل الراوى الصبى والمراهق والرجل الناضج فى معظم نصوصى، وبين ميخائيل رئيس الملائكة، نوعاً ولو جزئياً من التماثل بل التقمص. وميخائيل حسب التقليد القبطى هو الملاك الذى أزاح الحجر عن قبر المسيح. ولعل محور نصوصى الروائية هو محور- البعث المسيحى- الأوزيرى الفرعونى على السواء، وأساساً هو بعث الإنسان بعد سقوطه.

ولعل كتاباً آخرين رأوا أن تيمة الخلاص (جوهريّة، فى عملى الروائى).

فلعل البعث والخلاص جانبان لا انفصام بينهما من تيمة واحدة.

إن انصهار الدائم والعارض، الميتافيزيقى والدنيوى، المطلق والنسبى، القدسى واليومى، هو جوهر عملى الروائى فيما أظن، جنباً إلى جنب مع سعى دائب نحو الحب، ونشدان لمعرفة، واتضاع أمام الجمال.

الهوامش

- (١) صلاح عبد الصبور، أقول لكم، الطبعة الأولى، منشورات المكتب التجارى بيروت، ١٩٦١، ص ٨١.
- (٢) بدر الديب أوراق زمردة أيوب، فى حديث شخصى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ودار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.
- (٣) عبد الحكيم قاسم، الهجرة إلى غير المؤلف، دار الفكر، القاهرة، ١٩٨٦.
- (٤) نبيل نعم جورجى، عاشق المحدث، دار شهدى، القاهرة، ١٩٨٤.
- (٥) نبيل نعم، القمر فى اكتمال، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٣.
- (٦) يوسف الشارونى، الزحام، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٩.
- (٧) يوسف الشارونى، العشاق الخمسة، الطبعة الأولى، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٥٤.
- (٨) يوسف الشارونى، رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبى، القاهرة، ١٩٦٠.
- (٩) جميل عطية إبراهيم، الحداد يليق بالأصدقاء، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.
- (١٠) جميل عطية إبراهيم، النزول إلى البحر، المستقبل العربى، القاهرة، ١٩٨٦.
- (١١) نعيم عطية، المرأة والمصباح، مطبعة الجبلوى، القاهرة، ١٩٧٦.

عن المشهد المعاصر في القصة والثقافة

نحن، شئنا أم لم نشأ، اعترفنا أم أنكرنا، نعيش في قرية خلفية من قرى العالم المتحضر، الإليكترونى، اللاهث هرباً من جلده، متفجراً بما يملؤه من تقدم، تكنولوجياً، منطلقاً نحو قشرة خارجية أخرى غير قشرته، نحو القمر وما بعده، وهى قرية ضخمة لها تركة عريقة فى الحضارة، ولعلّ التركية مازال معظمها مدفوناً فى التراب بعد. وأجدادنا قد علموا العالم الرضيع كيف يتكلم ولكننا نمنا فى خدر طويل، وصحونا على هزات بل زلزلات العالم الذى عرف كيف يحب، ويمشى، ويجرى، يطير ويكتسح. ومازلنا نحاول أن ننهض على قدمينا، فى بهرة هذه الأضواء والانفجارات الكهربائية والنووية الجديدة، ونحن شأن سكان القرى الخلفية ننطوى على اعتزاز مضطرب بما فى قريتنا من بقايا قديمة.

ولكن ماكينات الطواحين والموتورات تشتغل فى قريتنا بطريقة ما، وبيننا من يذهب إلى المدينة ويأتى للتفرج على لهجته الغربية - المضحكة إلى حد ما ككل غريب - ويأتى معه فى حقيبته بعدد يركبها فى بيته وينظر إلى القرية بعينين فيها رؤية جديدة، وحساسية جديدة. ومع ذلك فإن قريتنا فى بؤرة مهب عاصفة العصر وقد لحقها الزلزال وعليها أن تبني نفسها حتى لا تنقوض الجدران العريقة والجديدة معا. وعلينا أن نعترف أن أساس الجدران ليس راسخاً - وعليها أن تعرف كيف تعيش عيشة المدينة.

بعبارة أخرى، جافة، سوقية، مسلم بها، نحن نلتصق إلى العالم الثالث المتخلف الذى ندعوه نامياً ونحن نعرف ونعترف أنه علينا أن نلاحق ثورة العالم الحديث (المتقدم) فى كل الميادين، ولا ينقصنا العزم - أحياناً - ولا تعوزنا النية الطيبة بالتأكيد، والأسس الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لهذه الظاهرة موضع الدرس والتحليل والتخطيط والتغيير بطريقة ما ولكننا فى أزمة حضارية، هذا ما نعرفه جميعاً الآن، وهى أزمة صحيّة، من أزومات النصج.

هل هناك أمثل هذه الانطباعات - أو هذا الحس الواسع - مكان عندما نعبر لمشهد القصة

العربية المعاصرة، سواء كانت قصيرة أو طويلة (رواية) وسواء كانت تنتمي إلى حساسية جديدة أو إلى كتابة عبر نوعية؟. نعم، إذا كانت هذه «القصة» تنسب إلى المعاصرة، فنحن في موقع خاص من هذا العصر الثوري المنقلب على ذاته، في آخر القرن العشرين. وما يهمنا هو حساسية هذا العصر، في نمط بعينه من العمل الفني.

وعلى الرغم من أننا قرأنا مرارا نعي القصة القصيرة وسمعنا عن أننا في زمن الرواية فإن القصة القصيرة في مصر والبلاد العربية لم تمت بل لعلها تولد، للمرة الأولى بمعنى ما، أى بمعنى بلوغها مرحلة جديدة حقا بعد إرهاصات مخاض طويل، إن حساسية العصر قد جاءتنا هنا، وأنها عندنا لها بذور خصيبة. بالرغم من أنها مازالت برعمية أحيانا. من أصالة وتفرد. إن «حساسية العصر» ليست غريبة، بل هي تنتمي إلى إنسانية واحدة، مهما كان فيها من تنوع الثقافات.

أريد أن أطرح للمناقشة عناصر تدعو للتأمل حقا. فكيف أمكن على الرغم من أننا نعيش في ساحة خلفية. وإن لم تكن بعيدة جدا. ان يتنفس فن القصة هواء هذا العصر وأن يعيش فيه بالفعل؟ وكيف كانت خبرتنا به «معاصرة» لا في القصة فقط بل في الفن التشكيلي أيضا، وهما في ظني أكثر فنوننا حيوية، وفي سائر الفنون، كالموسيقى السيمفونية مثلا، إلى حد ما؟ إن ظاهرة الاغتراب في العالم الثالث ظاهرة معقدة بحكم الأوضاع الحضارية التي يمر بها هذا العالم فهل هناك تقارب أساسى بين فن الطليعة في العالم الثالث وبين فن «المنفيين» و«المغتربين» في العالم الغربى المتقدم؟ هل العالم الثالث كله «مغترب»؟ وما هي مقاييس النسبة في الاغتراب؟ ما هي مقاييس الوضع السوى الذى ينتسب إليه «الاغتراب» فضلا عن الأسس الاقتصادية والاجتماعية؟ وهل هناك - بالتالى - أساس خلقى للعمل الفنى أو للمظاهرة الجمالية؟ ليست هذه الأسئلة جديدة بالتأكيد، ولكن هناك ما يدعو - بالتأكيد - لإثارة هذه الموضوعات. ولست بصدد الإجابة أو حتى محاولة تناول هذه القضايا. إنما أنا أثيرها، فقط في هذا السياق الجديد.

أما السياق الآخر للأسئلة التى يثيرها مشهد القصة المصرية - والعربية - الآن، فهو أن الفن في العالم الغربى قد جاء إلى «المعاصرة» عن طريق تطور مسارق للتطور التكنيكي والاقتصادى والاجتماعى. ولعل تيار «المعاصرة» في الغرب إنما يتدفق من قمة عالم متخم بالمنجزات العقلية والمادية، تيار يتدفق نابعا من أغوار أو طبقات سفلية عميقة أقامت الثورة الصناعية والاستهلاكية

بناياتها الشامخة دون أن تضرب بجذورها فى أرضها، وفى ظنى أن الثورة التحليلية النفسية - ليست الفرويدية فقط بل سائر مدارسها مثل مدرسة يونج أو فروم إلى حد ما، وغيرها - قد أسهمت فى دق مجسات عميقة فى هذه التربة. ولكن المهم أن «المعاصرة» عندنا فى قريتنا الخلفية تتبع مباشرة من هذه الأرض دون أن تمر بالتطورات التكنيكية التى أدت إليها فى الغرب.

إن الحساسية الفنية المصرية - والعربية - تختلف بلا شك عنها فى الغرب. وليست بى من حاجة - فيما أعتقد - إلى التدليل على أن تجارب القصة هنا ليست مجرد «تقليد» على الرغم من اللفظ العجوز الكثير فى هذا الصدد. أريد أن أتساءل: هل تنبثق تجاربنا من اتصال مفتوح، بدائى وعصرى معا بأغوار النفس؟ أى بتلك القوى التى يصطلح على تسميتها بقوى «اللاوعى»؟ أمى نابعة، أصلا، من خبرة مباشرة بتلك الطبقات الأساسية الغنية فى الحياة النفسية، ومن ثم الاجتماعية أيضا، فلا انفصال حقيقيا بينهما؟ ذلك اتصال لعله ضمر وتجمد فى العالم الغربى بينما مازال حيا وطازجا عندنا (وتلك من أهم مميزات الحياة فى القرية).

من المؤكد أن ينبع الخلق التلقائى مازالت تتدفق عند الناس فى العالم الثالث كله على الرغم من سطوة متزايدة للتليفزيون الذى يهدد الآن بتجفيفها بينما أوشكت الحياة الآلية الاستهلاكية أن تطمرها فى المجتمع الغربى «العلمى». الخبرة الأسطورية مازالت عندنا غنية - وهى خبرة قد ضمرت فى الغرب، هل أحتاج هنا إلى أن أؤكد لأصدقائنا أصحاب النظريات «العلمية» أن الفولكلور والأسطورة واللاوعى - وهى موضوعات أساسية فى التجارب الفنية المعاصرة - لا تتناقض مع «العلم» وأن العقلانية على ضرورتها الأساسية، فإنها - إذا اقتصر الأمر عليها وحدها - تصبح إفقارا شديدا للإنسان؟ هل أحتاج إلى أن أشير إلى الثروة الخلاقة التى تتأتى من تحطيم الحواجز المصطنعة بين عالم «الواقع» الظاهرى اليومى وبين عالم الحلم والخرافة والأسطورة؟

لكن السؤال الذى يلح علينا هنا هو هل يوجد تسارق فى هذه الصلة المفتوحة بين قوى اللاوعى والحلم والنبوءة من ناحية والقوى الصاغطة للحياة الواقعية والاجتماعية من ناحية أخرى؟ وهل هناك صلة أخرى مفتوحة وحارة بين المراحل الاقتصادية والحضارية والاجتماعية المتوakبة التى يعانىها العالم الثالث؟

فى فترة العقود الثلاثة أو الأربعة الأخيرة وجدنا، فى العالم الثالث، ظاهرة أسميناها اصطلاحاً «بالإقطاع، نصارعه وتحرر منه، جنباً إلى جنب مع مرحلة أسميناها «الثورة الاشتراكية، مروراً بجوانب ومظاهر أخرى من التركيب الاجتماعى والحضارى. وقد انحسرت هذه المراحل، تقريباً، وتحل محلها حقبة الانفتاح، والخصخصة، والتبعية للسوق العالمية ما بعد الرأسمالية. ولكن هذه المراحل جميعاً ليست محبوسة جامدة فى مقصورات وأقسام عملية منعزلة بعضها عن بعض بل هى فى حالة من التمازج والانصهار الحاد، فهل فى العمل الفنى المعاصر فى العالم الثالث مساوق جمالى لذلك الوضع الحضارى؟

الموضوع الثالث الذى يثيره مشهد القصة المصرية والعربية المعاصرة هو موضوع اللغة، وفى هذا الموضوع اليوم تجارب ودراسات تشغل الحيز الأكبر من اهتمام «العصر، الشاغل، السيميائية واللسانيات اليوم تدخل هذا الحقل الجديد. القديم من حقول النقد الأدبى أو العلم الأدبى كيفما تسميه، ولكن القضية تتعقد عندنا، كما تتعقد كل القضايا إذا وضعناها فى السياق الخاص لثقافتنا. اللغة عندنا تحمل الثقل الباهظ لثروة تراكت عبر العصور وعليها أن تنهض بهذه الثروة وأن تتمثلها وأن تعبر عن حساسية العصر عامة وتعبر عن الأزمة الحضارية التى نمر بها، نحن، خاصة فى وقت معاً.

هناك ارتيادات واضحة للقصة الحداثية فى حقل المعنى واللغة، وفى ظنى أن حياتنا الثقافية مازالت مطالبة بأن تنتبه إلى هذه الارتيادات التى تخطط مسارات متضادة نحو التجريد والتعرية والزهد عن كل فضول من ناحية، نحو القاموس الآلى، المغترب، «الصحفى، فى علاج فنى من ناحية أو نحو المعجم القديم المحمل بايحاءات الماضى وتراكيبه والمصوغ برؤية معاصرة من ناحية أخرى، أو نحو البذخ اللغوى والكثافة اللفظية - المضمونية معاً.

وأخيراً فإن نقطة الرؤية فى القصص المصرية - والعربية - المعاصرة ينبغى أن نهتم بها، وهذه النقطة تنتقل عبر دائرة كاملة من أقصى زاوية التشيؤ إلى أعماق بؤرة التشخيص. ونحن نجد جنباً إلى جنب نظرة تتخذ من نبضة الحس الداخلى نفسه موضوعاً خارجياً وشيئاً كأنه جامد، لا حياة فيه، وهى نظرة تصفى على كل «شئ» ثباتاً أجنبياً «غريباً، كما نجد تقمصاً يجعل كل شئ سيالاً، عفويًا، هلامية سخنة من الحس العارى الأعصاب.

ومرة أخرى: هل هناك صلة حميمة بين هذين المتضادين في الرؤية الفنية، ثم ما الذى يدعونا إلى اتخاذهما؟ لعل الدراسة فى هذا المجال تتجاوز ساحة النقد الأدبى الضرورى، إلى ساحات النظر والتحليل السوسىولوجى والنفسى أيضا.

لقد تحطمت بالتأكيد جدران الواقع الموباساني، نحن نراه اليوم مبتذلا ومكرورا، كما عصفت الأزمة المعاصرة بالأفق التشيخوفى الخريفى أو الغسقى المرفى بحزنه الرقيق البرىء على نحو ما.

ومن ثم فإننى لم أسلم قط بأن هناك أزمة فى القصة، ولن أسلم بأن المد الذى شاهدناه فى الستينيات قد بدأ ينحسر، سأسلم بأن هناك أوجه نقص وقصور وفجوات وشروخ فنية ونقدية فى الإنتاج القصصى سواء كان ذلك فى الستينيات أو فيما بعدها من عقود، وسأسلم بأننا لو اتخذنا - كما ينبغى فى التحليل الأخير أن نتخذ - الموقف الصارم والكامل فى معالجة العمل الإبداعى لما وجدنا بين أيدينا إلا القليل من البدائع فى عملنا الفنى. هذا من مهمات النقد كما أنه من مهمات المبدع، ولكن القليل هو كثير جداً فى هذا المجال، ما أريد أن أقوله، إن المواهب والطاقات التى تفجرت فى داخل الحساسية الجديدة مواهب لم تنحسر، والكلمة - المفتاح هنا هى «الحساسية الجديدة» التى أصبحت منجزاتها اليوم كلاسيكية تقريبا. ومن ناحيتى أنا على الأقل فقد فرغت تماما من أن أعطى للرؤية التقليدية أو السلفية - سواء كان يكتبها الكبار أو الصغار - أية أهمية.. بل من خلال هذه الحساسية الجديدة فقط.. بأشكالها ومضامينها، باقتحاماتها، وتحققاتها، واخفاقاتها، جميعا يمكن أن نصل إلى الدلالة، وإلى القيمة التى هى «العمل الفنى»، أما الأطر والقوالب التى جريت واستنفدت فماذا يمكن أن تفعل إلا أنها قشور ثقيلة من الاستنساخ وإعادة إنتاج الجاهز السابق المؤلف تكاد تغرقنا جميعا، بما قد يكون فى ذلك من أعمال الكبار. فى الستينيات عرفنا مغامرات وإنجازات جيل كامل، وأظن أن مجلة «جاليرى» ٦٨ كانت ساحة للتلاقى وميدانا للازدهار فى الوقت نفسه لهم. ومازال كتاب هذا المنبر الذى كان وسيظل طليعيا، يكتبون، لم يتوقف أحد منهم، هذا أعرفه.. وثم أسماء لم تلق حتى الآن مجالا للرواج العريض ومازالوا مغمرين وإن كان لهم مغامراتهم الجديدة بالالتفات.. هؤلاء المغامرون بكشف هذه الحساسية الجديدة تقدموا إلينا بإنجاز أراه مرموقا حتى وإن كان لم يلق حظا كبيرا من المجد ولا من الشهرة كما قيل. هناك إلى جانب هؤلاء فريق كبير من الكتاب المجيدين لهم قدرهم فى الإسهام فى العملية الإبداعية وهم جديرون بالنظر النقدى المتصل

والمتعمق الذى يرصد مآلهم وما عليهم، وبالتالى، مآلنا وما علينا جميعا من خلالهم.

تتبعنا باستمرار وبشغف، بقدر ما وسعنى الجهد، مواهب وطاقت هامة حتى وإن لم تكن قد أعطت كل ما يمكن أن تعطى.. ولكن وفى ظل ظروف الأزمة الحضارية الثقافية التى نتكلم عنهما.. أليس عظيما أنهم وجدوا مجرد وجود، وأنهم اجتازوا الحدود إلى أرض خاصة لكل منهم، كم نحتاج جميعا أن يمشوا إليها بالفعل، وأن يذرعوا ساحتها لكى نعرف نحن أيضا معنى هذه الحساسية الجديدة التى تحدثت عنها طويلا والتى أجملها - مرة أخرى - على النحو التالى:

فى تاريخ الآداب بما فيه تاريخ الأدب المصرى والعربى هناك نقلات أساسية للحساسية.. والحساسية هى مجموع الطرائق والرؤى القولية وغيرها فى فترة معينة، من حيث التقنيات والأساليب والموضوعات والمواد المتناولة، بحيث لا ينفصل أحدها عن الآخر بالضرورة.

الحساسية الجديدة هى فكرة تاريخية أساسا وترتبط بالتطور التاريخى للأدب المصرى، والعربى بشكل عام، من أسلوب السرد التقليدى وطرق التناول والرؤى التقليدية التى كانت بشكل عام تحتذى خطى الأدب الغربى من ناحية والأدب العربى القديم من ناحية أخرى والتى يمكن تلخيصها بأنها نوع من التسلسل المعقول، ووضع الفرشة ثم الحبكة ثم فك العقدة، والعناية بتفصيل الظروف الاجتماعية والنفسية للأشخاص، وتحديد البيئة بشكل يكاد يكون مدرسيا وهندسيا، على اعتبار أن هناك عناية شديدة بالشرح والتحديد. استنادا إلى أن هناك واقعا معروفا يمكن تقصى أبعاده ويمكن شرحه بل يمكن تفسيره وتغييره على أسس عقلية واضحة. هذا هو المنحى الذى سارت عليه القصة والشعر منذ ما سُمى بعصر الإحياء حتى الأربعينيات حين وضعت بذور هذه الحساسية الجديدة على أيدى طائفة من الكتاب المغامرين الذين ظلوا منسيين حتى فترة أخيرة، ومنهم بشر فارس وعباس أحمد ولويس عوض وبدر الديب وكاتب هذه السطور، وغيرنا.

الجدة فى هذه الحساسية هى كسر هذه المواصفات المألوفة والتقليدية التى ابتذلت وأعطت كل إمكانياتها فى تصوّر فمن حيث السرد لم يعد من الضرورى أن توضع الفرشة ثم الحبكة ثم فك العقدة.. بالعكس من الممكن أن ندخل مباشرة إلى لحظة معينة مفاجئة، أما التسلسل الزمنى فلم يعد ضروريا، بالعكس، أصبح تداخل الأزمنة وتواشجها ضرورة أو مطلبا أساسيا فى هذه الحساسية.

سقطت المقولة الفلسفية للزمن.. فلم يعد هناك الزمن الذى تكلم عنه القدماء كما سقطت مثلا الهندسة الاقليدية أو المنطق الأرسطى وحلت محله حدائث فى هذه السياقات.

اللغة لم تعد هى اللغة الجزلة الرصينة أو السلسة الواضحة التى تهدف إلى التوصيل والإبلاغ فقط، لم تعد هى اللغة الشفافة بل أصبحت متعددة الإمكانيات، ممكن أن تكون كثيفة أو رقيقة أو شاعرية أو محقة وتسجيلية وتوثيقية وهكذا، دُمِرت السياقات التقليدية فأصبحت متفجرة سيالة أو مقصوداً بها أن تكون جامدة وثقيلة الوطاء قصداً فنياً، وعاد الحلم إلى مكانته الطبيعية بحيث أصبح عاملاً أساسياً وليس هامشياً وليس مأخوذاً مأخذ «المنام»، على رأى القدامى، بل أصبح فعّالاً، ما تحت الوعى أصبح له دوره وبالتالي أصبحت دخيلة النفس الانسانية تحتل الصدارة أحياناً، وأحياناً أخرى أصبح الأمر بالعكس بحيث يعمد الكاتب إلى التوصيف الخارجى الصحو البارد الذى ليس فيه أدنى انفعال أو حرارة.

الحساسية الجديدة لها تياراتها المختلفة ومناحيها المختلفة. فهناك أيضاً مسألة اللجوء إلى التراث «الكلاسيكى»، وإلى الحكاية الشعبية بشكل متراكم القوة ودخول هذه التراثات إلى صلب نسيج العمل الفنى المعاصر بحيث لا يصبح التراث مجرد ماضٍ منقضى عابر، بل يصبح معصراً، إذا صح التعبير، إلى غير ذلك من التقنيات.

المسألة ليست إجرائية، بل هى مرتبطة برؤية أو برؤى أساسية: انكسار العقلانية، تنزيل البنى الاجتماعية والنفسية بالتالى، معاناة النكسات والهزائم التى نمر بها على المستوى القومى والقطرى فى السياق الاجتماعى والسياسى والثقافى، وما نشهده الآن من صعود القوى الظلامية والسلفية وتآكل مناخ السماحة والوفاق الاجتماعى.

يبقى لى الآن أن ألخص وأن أجمل.

هناك قضيتان: قضية المنهج، ولا أملك هنا إلا أن أؤكد موقفاً أكثر مما أطرح حلاً..

أؤمن - والإيمان هنا هو أيضاً منهج - أنه ليس ثم حل لما اصطلح على تسميته «بأزمة الثقافة»، إلا بالمنهج العلمى العلمانى العقلانى، ولست أنكر فى داخل هذا المنهج وجود القوى اللاعقلية، ومدى فاعليتها وأهميتها.. وأربط هذا بالطرح الشائع للمعاصرة والتراث فأزعم أن التراث ليس خارجياً ولا

أجيبيا بل هو شئ يعيش فى داخلنا بالفعل. ونحن نتمثله ونحمله فى أحشائنا وعقولنا ووجداننا معا. شئنا أم لم نشأ. كما أننا نحيا المعاصرة لأننا ببساطة.. نعيش الآن وهنا!.. ولا يمكن - مهما ادعينا - أن نزعِم أننا نحيا فى عالم خاص مغلق على ذاته.. البداهة تنكر هذا.. فكيف تطرح كقضية ١٢.. الذى يطرح هنا هو موقف محدد من المعاصرة والتراث ينكر كلا من المعاصرة والتراث على رغم البداهة.

ولا ينفى ذلك أن كُلامنا يختار، تراثه، أى يبعث فيه حياة جديدة، فيصبح معاصرا، وحيا. ينطبق ذلك على الفرد كما ينطبق على الجماعة أو على فئات من المجتمع، سواء.

تبقى العملية الإبداعية الثقافية نفسها، وسوف يتدخل فيها موقف معاصر فعلا هو موقف أسميه بالتحديد: اقتحام القيم الاستهلاكية التى تحول الانسان كله - ومن باب أولى إبداعاته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية - إلى سلعة وشئ، هو أيضا سلعة وشئ مبتذل ورث وقبيح، هذا الخطر الذى يجتاح العصر كله، يكاد يكتسح سدودنا الأصيلة، خطر تحويل الثقافة إلى ثقافة تحتية استهلاكية.. لا أريد أن أقول رخيصة فقط، إنها مجرد ثقل خاو من كل نكهة أى مجرد بضاعة لا طعم لها تضاف إليها الطعوم الصناعية الحريفة والضارة، ككل أنواع هذه البضاعة فى كل الأسواق. أتمنى أن ندق كل نواقيس الخطر هنا لأن الخطر قد جاء، قد جاء!

واضح أن دور المثقف - الفرد، و المثقف - الجماعة، حاسم هنا، وليس ثم من حلول تفرض على عملية إبداعية، وإنما هناك ظواهر نتلمسها، وبشائر نترقبها، وفعل من أفعال الإيمان نعتنقه.. أظن أن الطاقة الإبداعية فى مثقفينا وفى شعبنا غنية وفعالة، هذا فعل من أفعال الإيمان!..

هناك ملاحظتان، الملاحظة الأولى أن كل مبدع هو ليس ناقدا أيضا، بل هو ناقد فى المحل الأول، وليس هناك فى حقيقة الأمر إبداع فنى جديد وصحيح إلا كان وراءه نظر نقدى، واعيا أو غير واع، والمطلوب أن يكون عارفا، أى أن فكرة الفنان الملهم البدائى الرومانتيكى الذى يبدع من صميم نفسه بفطرته الصافية المزعومة، فكرة زائفة من أساسها فى ظنى، ولم تكن أبدا صحيحة فى أى مرحلة حضارية، حتى الفنان البدائى كان يعيش حضارته وثقافته عيشة كاملة، وهو بالتالى ناقد، وناقدها على مستوى أعلى من المعرفة يمكن أن أسميه معرفة إشراقية أو لا واعية.

أما ما أطلبه فأن يكون الفنان ناقدا أيضا قد خاض بحر المعرفة المتلاطم بقدر ما توصله إليه مجاديف قاربه، أى أن يقرأ، ويتأمل، ويفكر، لا فى الحياة فقط، بل فى ميادين المعرفة كلها، ومنها بالطبع ميدان النقد الأدبى، دعك من ميادين الفلسفة والاجتماع وغيرها. إن الخبرة الابداعية لا تمتح ماءها فقط من بئر الحياة، أى ما يمكن أن نسميه بخبرة المعاشة اليومية الداخلية والخارجية للنفس والمجتمع، بل من بحر المعرفة، يعنى القراءة والتأمل والتفكير فهذه كلها أيضا خبرة يومية مباشرة وحيّة، أو يجب أن تكون كذلك، وأن تنصهر مع الخبرة العريضة المعاشة حتى يمكن أن يكون هناك إبداع فنى حق.

ومن ثم فغياب النقد ليس لوما يُلْقَى على باحثينا ومتخصصينا فقط، بل خطيئة يقتربها الفنان نفسه!..

يبقى أن النقد الأدبى فى ظنى هو عملية إبداعية أساسا، ولا أستطيع أبدا أن أسلم بأن المباحث الأكاديمية - إذا كانت مجرد تصنيفات وتقارير جافة - هى من النقد. أرجع إذا شئت إلى ما اصطلح على تسميته بالتراث فى أدبنا «القديم - الجديد» .. كم تجد النقد إبداعيا وحييا وما أبعد عن أكاديميات التطاول على وضع القواعد الجامدة قديما وحديثا.

إن اقتحام الأهداف الاعلامية القريبة المباشرة والذائعة واقتحام القيم الاستهلاكية وضغوط المرحلة كلها هى أيضا مسئولية المبدعين فى الميدان الثقافى ولا يمكن أن ننزلها من على أكتافهم، ولهذا فلا أريد أن أنسى دور «المجلات الصغيرة» التى كانت دائما محاور أو بؤرا مشعة بدءا من «التطور» و«المجلة الجديدة» و«البشير» إلى «جاليرى ٦٨»، وهذا الحشد الحاشد من «مجلات اليوم الواحد» التى رأيناها فى السبعينيات تملأ ساحتنا، ونجدها فى التسعينيات تظهر من جديد، لتكون منابر حرة عالية الصوت لها طراحتها وحرارتها، وبرنامجها حتى إن كان غائما وفى طور التحديد، بالضرورة، ومنها مثلاً «الكتابة الأخرى» و«الفعل الشعرى» و«الجراد».

حول هذه المحاور يفترض أن المبدع الثقافى قد حاول على الأقل أن ينهض بمسئوليته، ومن خلال هذه المحاور أظن الأبواب يمكن أن تفتح لكى يأخذ خصب إبداعنا مجده المنتظر من خلال

الحوار. نريد أن نعود إلى أصالتنا التراثية في كيفية الحوار.. فنحن نعرف - وقد كنا دائما نعرف - أن نخوض غمرات الحوار.. على عكس الزعم القائل بأن مصر دائما تعنو لفرعون واحد أيا كان شكله وزمنه، مصر دائما هي بلد الحوار والعقلانية، ولا أمل أبدا من ضرورة التأكيد على هذا المعنى، فالعملية النقدية في أساسها هي أيضا عملية حوار مع النص بتمثله واستيعابه وإعادة خلقه ربما، ولكنها - أساسا - حوار معه، وليست - ولا يمكن أن تكون - فرضا لقاعدة مسبقة، أو تطبيقاً لقانون متوهم.

ألا ينطبق هذا الوضع كله، بقوة، على ما يجري الآن في ساحة الحياة الاجتماعية، حيث تحاول «جماعات» تتستر بالخطاب الديني الإسلامي وهي منه - بطبيعة الحال - براء، أن تفرض رؤية واحدة، جامدة، سلفية، ومتزمتة، وأن تنفي «الآخر» وترفض كل حوار؟ وأن تقيم العنف مقام السماحة، والجريمة مقام العقلانية؟

أتصور أنني أعد نفسي أحد كتّاب ما يسمى بالطليعة في القصة والرواية، أي أنني أنظر، من غير مبالاة إلى الدروب المطروقة، وذلك إعلاءً منى لقيمة المغامرة في اقتحام «الحقيقة»، وإبداع الفن، أعني «حقيقة» ما، و«فناً» ما، دون أن أزعج أن ثم إمكاننا لامتلاك ناصية «الحقيقة» على إطلاقها، بافتراض أن هذه الحقيقة نتاج مغلق على ذاته، منتهٍ ومتحقق. أتصور أن ثم مسعى مستمراً للوصول إلى حقيقة ما، هو لب الفن.

إلا أن هذا الموقف لكتاب «التجريب» مازال - حتى الآن - غير قادر على أن يتنفس في حياتنا الثقافية بملء رئتيه، بسبب المناخ المناهض، الذي لا يكرس، في الغالب، إلا الأعمال التقليدية غير القادرة إلا على استنساخ القديم.

فاذا شئنا أن نتعرف على الخطوط العريضة لتأملاتي في هذا الصدد، فأننى، بادئ ذي بدء، أشير إلى أنها ليست مسعى أكاديمياً يتقصى الوقائع، ويستخلص النتائج، بقدر ما اعتبرها طرحاً، من جانب كاتب مشغول بالعملية الثقافية الإبداعية، لهموم هذا الكاتب في هذا المجال، وقدر من تصورات، وعرضاً لبعض تجاربه، ومعاناته، وهي تأملات أظنها، بعد هذه السنوات، مازالت

صحيحة أو لها مكانها على الأقل.

إن هذه الأفكار إن صح القول، مطارحات وليست محاضرات، وتجوى بصوت مرتفع. وهو ما يصدق على كل هذا الكتاب.

سوف أطرح إذن الخطوط العريضة لتصورى عن مشهد القصة والثقافة المعاصرة فى محاولة متى لاستبصار المسيرة الثقافية لبلادنا فى سياقها الحضارى بما يشتمل عليه من عناصر اجتماعية وغيرها، خلال فترة ما اصطلح عليه بالنهضة أو البعث أو الإحياء أو التنوير، مما وضع المهد، بل أسهم، فى العملية الديناميكية لوضعنا الثقافى الراهن، مروراً بطبيعة الحال بفترتين سأحاول بقدر ما اتسعت فسحة المجال أن ألقى عليهما أضواء من واقع خبرتى الشخصية، وتقديرأتى العامة، فى وقت واحد، وأقصد فترتى الأربعينيات والستينيات.

وأظن أن فترة الأربعينيات قد لقيت قدراً، أكبر بكثير مما يمكن تبريره بحال، من إهمال أو ظلم الناقدين والباحثين. فى ظنى أنها فترة محورية، استقطبت نتائج الازدهار الليبرالى الساطع والغنى الذى سبقها، والذى كان يحتوى أو يستوعب هو نفسه إنجازات بواكير النهضة المصرية والعربية الحديثة منذ أواخر القرن التاسع عشر، واستشرفت فى الوقت نفسه إنجازات واجهات المراحل اللاحقة لها.

أحاول هنا أن أبعث من موات النسيان وفقدان الذاكرة دور ما اصطلح على تسميته بالمجالات الصغيرة والجماعات الصغيرة التى مازلت أرى فيها حتى الآن خمائر لا ينتهى خصبها وأثرها حتى إن كان ذلك يقع فى نطاق «ما تحت الوعى الثقافى»، أو حتى «اللاوعى الثقافى» الجماعى. بمعنى أنها تؤتى أثرها كعناصر تراثية حية فاعلة، حتى لو كانت ليست منسية فقط، بل مكبوتة، كأنه الكبت السيكلوجى نفسه.

نعرف أن العناصر المكبوتة فى مجال الثقافة أيضاً هى عناصر فعالة، كما هى فعالة فى المجال السيكلوجى نفسه.

ذلك أن الكبت نفسه عملية تكسب العناصر المكبوتة قوة أكبر، وفعالية أخطر، وشحنة أبعث على القلق والجيشان. قد يكون فى الكبت ما يشوهها، أو يضحّمها، أو ينحرف بها. وقد كان من

المأمول أن تتخذ مسار تطورها الصحى الخلاق، لو كانت حياتنا الحضارية كلها حياة سوية وإبداعية تغلب عليها العقلية النقدية لا العقلية الاتباعية.

ولكن ذلك، كله، لا ينفى أن هذه العناصر المكبوتة تحتفظ بتأثيرها الفعال، ويمكن أن تضم إليها طاقة إبداعية متجددة بمجرد أن تتغلب على الكبت.

ولعلنى أعنى بهذه العناصر قيم التجديد، والمغامرة، والسعى إلى المعرفة، والمقدرة على استماع «الآخر»، وتفهم وجهة نظره حتى إن لم تكن نقيضاً أولاً نسلم بصحتها، وهى قيم عقلانية هى نفسها تعقلن (أو تتكشف حسب السياق) تلك القوى اللاعقلية التى تعمل فى دخيلة الفرد أو الجماعة.

هذا ما أرجو أن يكون محورا من محاور العملية الثقافية الراهنة: استيعاب هذا الكبت، وتجاوزه، وبالتالي تحريره وإطلاقه نحو مسيرته الخلاقة.

بالنسبة للأربعينات أشير، إذن، إلى مجلات مثل: «التطور»، و«المجلة الجديدة»، و«البشير»، إذ اقتحمت حياتنا الثقافية ربما لأول مرة التيارات الإنسانية المعاصرة على غناها وتعددتها، سواء كانت تيارات الحداثة، أو المدارس السريالية، أو الإرهاصات الفلسفية الوجودية أو الماركسية، وسواء كان ذلك فى الثقافة بشكل عام، أو فى القصة، أو الشعر، أو الفنون التشكيلية.

أظن أن الجذور التى وضعتها هذه المدارس، وإن كانت قد دفنت كما قلت تحت ركाम تيارات أخرى ساحقة ولاحقة، إلا أنها لم تنته بعد، ولن تنتهى وشيكا من طرح ثمار لها، وذلك عبر آليات ثقافية معقدة ومضمرة.

أظن أن خصوبة هذه البذور قادرة على أن تكتسب عطاءات متجددة، فهى ليست عمليات مغلقة، منتهية، بل مفتوحة، وديناميكية بطبيعتها.

أشير، بعد ذلك إلى الستينات، بأمجادها وما فتحت من آفاق أمل باهرة، وما انطوت عليه من إجهاضات وإحباطات قاهرة، أما فى السبعينيات فإن لى عنها تصورا أبسطه فى اقتراح بوجود تيارات رئيسية ثلاثة فى المجال الثقافى:

– التيار الأول هو التيار «الليبرالى» الجديد، أو تيار التحرر بمعناه العام.

- التيار الثانى هو التيار «الأصولى، الإطلاقى، سواء كان إسلاميا أو غير إسلامي».

- التيار الثالث - التيار «الراديكالى»، سواء كان ماركسيا أو غير ماركسى.

إننى فى نهاية الأمر - بالطبع - لست مؤملا للتغيير، ولكن قصارى أن أحاول أن ألتمس، بكل ما يسعنى من جهد وأمانة مع النفس، ما يدور حولى على الساحة الثقافية، وأن أسهم فيه بكل ما فى يدي. وقصارى ما فى يدي، فى النهاية، هو العمل الروائى والقصصى.

أما الليبراليون المحدثون - وسلفهم بالطبع قوم مثل رفاعة الطهطاوى وأترابه - فمازال لهم دور ملحوظ فى حياتنا الثقافية.

وما أعنيه بهذا المصطلح «الليبرالية» ليس هو المفهوم التاريخى له، بل هو اقتراح من جانبى يعنى التفتح العقلى، وانتهاج التسامح، واعتناق قيمة «الحرية، الفردية أو الجماعية سواء، ولا صلة، عندي، لهذا المعنى بالتطور التاريخى للبورجوازية الغربية، وإن كانت فيه ظلال لما خرجت تحته تلك البورجوازية من «شعارات» و«إعلانات لحقوق الإنسان» (بغض النظر الآن عن مدى مصداقيتها، ومدى علاقتها بعملية النهب الاستعماري لشعوب العالم الذى أصبح الآن «ثالثا، أو «أخيرا»).

«الليبرالية» عندي ببساطة اقتراح مرادف للتحرر العقلى والروحي والمذهبي.

وعلى الرغم من الضربات التى لحقت بـ «الليبراليين» فى الخمسينيات والستينيات تحت سطوة الرعاية الأبوية الناصرية، فقد كان من الظواهر المدهشة فى السبعينيات ازدهارهم القصير الوجيه الذى اشتعل فجأة، ولعلنى أخشى أنه قد عاد فضرب عليه نطاق آخر من التهميش والتهديد.

وفى مقابل ذلك فقد ساد فى الخمسينيات، بل تصخّم بقدر لا مبرر له موضوعيا، تيار ما سُمى بـ «الواقعية الاشتراكية» الذى اكتسب صبغة ساذجة فى الستينيات لتلاءم مع صبغة «الاشتراكية» الساذجة التى طُرحت حينذاك، ولم تكن أكثر من سطوة الدولة الناصرية، ورأسالياتها، تحت شعارات رنانة وجذابة، مهما كان لهذه الدولة من دور فعال فى التحرر من الاحتلال ودعم حركات التحرر الوطنى، ومهما كان من إنجازاتها الباهرة وتغييراتها العميقة فى البنى الاجتماعية

والثقافية.

أما التيارات «الاطلاقية» في الثقافة ففيها الأصولي السلفي، الذي يرى أن قوة غيبية ما هي التي تحكم العالم. وهي، وحدها، الحقيقة الميتافيزيقية والممارسة العملية والمرجع الذي لا يناقش، ولا يأتيه الباطل.

وهو تيار وسيطي ورهيب، وقد تكون له عواقبه القاتلة، ورغم ازدهاره الضاري الشرس فقد زعمت ألا سيادة له، وحاولت أن أجد قهما لهذا الزعم في الظروف الاجتماعية السياسية الجغرافية التي تعيشها مصر منذ نشأتها، وعلى خلاف القضية السائدة بأن مصر تميل إلى التسليم بالإطلاقية الكاملة التي يتميز بها حكم فرعوني ما، مهما كانت أشكاله قديمة وحديثة. زعمت أن لمصر ثقافة وحضارة أصالتها تراثية شعبية لا يدال منها شيء، وتقوم أساسا على المشاركة بين الناس، أي أنها تنطوي على معنى ربما كان أعمق من مجرد معنى الديمقراطية التي أتت من الغرب عبر اليونان، لأنها تذهب إلى أبعد منها، في المشاركة بين الناس، وإن كانت صيغة «الديمقراطية» بمعنى حكم الأغلبية. عندما يحسن الإعداد السياسي للمجتمع، وتتوفر له حرية التعبير والعمل السياسي بكل صوره - مازالت هي الصيغة الوحيدة الصحيحة.

أما التيار الراديكالي، سواء كان ماركسيا أو غير ماركسي فأنني أرى فيه أيضا جانبه المدمر، إلى جوار الجوانب البناءة والمحركة فيه.

جانبه المدمر هو أيضا الزعم باحتكار إطلاقية الحقيقة والممارسة، استنادا إلى تصور حتمي، ميتافيزيقي أيضا، للتاريخ، والمعرفة، ومن ثم للممارسة اليومية، وبالتالي للقهر.

أليس هذا ما تمخضت عنه الثمانينيات بانهيار النظم «الشمولية» القائمة على القهر باسم احتكار «الحقيقة»، وتملك التاريخ، وتحت قناع العمل على تحقيق الاشتراكية؟

أما الجوانب المحركة فيه، فجانب التركيز على الحرية، على العلمانية، وعلى المنهج العلمي، وعلى سيطرة الناس على أقدارهم بأنفسهم، جانب الانحياز إلى أشواق العدالة والكرامة الانسانية، جانب نسبية المعرفة ونسبية الحقيقة القابلة للمعرفة العقلية. وهو جانب أساسي في التيار الراديكالي الحق.

أزعم أن هذا الجانب الأصيل والأساسي هو الليبرالية الحديثة، بعد أن تنفى عن الليبرالية - بهذا المعنى المحدد - إحياءات اتصالها التاريخي بالنظم والعقائد البورجوازية، ونلحقها بالراديكالية الثورية، على النحو الذى أقترحه.

إننى ألخص هنا فهما للأسس التى أبنى عليها توصيفاتى للتيارات التى تشغل ساحتنا الثقافية الآن، وتطلعاتى إلى ابداع ثقافى بعامة - وروائى بخاصة - مازال ينتظرنا، ومازال علينا أن نتهمز به. فما هى العقبات الكأداء التى تعترض مسيرة هذا الابداع فى ضوء الواقع الثقافى الراهن؟

أشير بإيجاز إلى عقبات مثل الأمية المتفشية، مثل نزيف العقل المصرى على تربة الغربة، أيا كانت الظروف الموضوعية الملجئة لذلك، إلى ضرارة وضخامة الاجهزة البيروقراطية «الديناصورية»، فى ميادين النشر والبث الثقافى بصفة عامة، إلى انعدام أو فقر الأدوات الثقافية الأولية فى يدى المثقف، كالمراجع، والمكتبات، والإحصاءات، والمعلومات، والأبحاث أى ما أسميه بالبنية الأولية المنعدمة تقريبا للمؤسسات الثقافية، على رغم من تقديرى لكل الظروف السياسية والاجتماعية الملحة والمحركة التى ألجأتنا إلى إهمال هذه البنية الأولية الأساسية، كما أشير إلى الاقتحام الشرس للقيم الاستهلاكية المنفعية فى داخل الساحة الثقافية، وهى التى تتمثل فى إثارة السطحى الرغد السهل، على جهد المشاركة الشاق الخلاق فى عملية الإبداع والتلقى سواء.

هذا عن السلبات، أما عن العناصر الايجابية فانه على رغم تفشى الامية فان الشعب مازال يحتفظ فى صميم وعيه بثقافته الأصلية المتوارثة والمتجددة، وله قيمة الأصيلة، هذه الثقافة الشعبية مازالت فى تصورى عاملاً مؤثراً فى حياتنا الثقافية، ومازالت كنزاً لا ينفد. وعلينا فى مواجهة بلاء الأمية أن نستمر فى الكتابة، وأن نحافظ على هذا الكنز المطمور والمتوهج مع ذلك، وأن نستثمره، وليس «الاستثمار» هنا قيمة منفعية بل قيمة حضارية.

ومن الايجابى أيضا هذا الصراع الذى لم يسقط شعوبنا ولا مثقفوها سلاحهم قط فيه، الصراع بين الأصيل والتراثى الحى، مقابل التكنولوجى الاستهلاكى الميت اللامع، بين التصور «الإطلاقى» الغيبى، مقابل التصور النسبى العلمانى المتواضع أمام حقيقة هى دائما كشف متجدد وليست عقيدة جامدة مقفلة، بين الشمولى، مقابل الديمقراطى، بين الخرافى مقابل العقلانى.

أرى فى تاريخ ثقافتنا ومستقبلها، بفعل إيمان لا يمسه شئ، ولكنه مبنى أيضا على استقرار عقلى دءوب، أن ثقافتنا لا تنضوى، ولن تنضوى أبدا، تحت السيطرة النهائية للسلفى الغيبى، الإطلاقى، الشمولى، الخرافى، أو للغربى الاستهلاكى الزائف.

تحدثت، فى أكثر من موضع، كما قدمت بين يدى هذه التأملات، عن تطور القصة والرواية المصرية - والعربية - منذ البداية، واتجاهاتها الرئيسية، حتى نصل إلى المشهد المعاصر. ومن غير أن أضع تصنيفات مغلقة - فلعلنى أصف الاتجاهات الأساسية فى هذا المشهد وهى اتجاهات تتشابه وتتداخل، كما يمكن أن تنفرد وتتمايز، وتتمثل، أولا، فى الاتجاه الذى يعكف على الإنسان الداخلى العنصرى، الذى يكاد يكون «بروتزلاميا» حسيا، ومن أصحابه فى مصر محمد مبروك، ومنهم بعض السكندريين مثل محمد حافظ رجب ومحمد عوض عبد العال، ومحمد الصاوى، وغيرهم، ولعل حيدر حيدر وزكريا تامر فى سوريا ومحمد الشركى فى المغرب من أبرز ممثلى هذا الاتجاه.

ثم يأتى بعد ذلك الاتجاه الخارجى الشئى الذى ينسحب من «الواقع» إلى ما يشبه رفض الواقع، اتجاه التغريب والضوء البارد، والعين التى تكاد تكون لا مبالية، لأنها فى الواقع تخفى احتراقاً من الهم والتورط، والتصاقاً بالواقع الذى يقع تحت وطأة التغريب، ويمثله فى مصر إبراهيم أصلان، وبهاء طاهر، وبعدهما محمود الوردانى، وغيرهم، أما فى البلاد العربية فإن هناك عددا كبيرا من كتاب هذا الاتجاه يمكن أن نذكر منهم هانى الراهب أو نبيل سليمان فى سوريا، والراحل غائب طعمة فرمان فى العراق، ومحمد زفزاف فى المغرب والطاهر وطار فى الجزائر وغيرهم.

أما الاتجاه الثالث فهو فى ظنى أغناها وأكثرها تعقيدا، وهو ما أسميته بالأسطورى المعاصر الذى يستخدم الأسطورة والخيال والحكاية الشعبية والواقع اليومى كلها معا فى سياق حديث تنصهر فيه كل هذه العوامل، ومن أبرز ممثليه فى مصر يحيى الطاهر عبد الله، وجمال الغيطانى، وإبراهيم عبد المجيد، وأظن أن عملى الفنى يسعى هذا المسعى، ولعل إلياس خورى فى لبنان وسالم بن حميش فى المغرب من أصحاب هذا التيار.

وفى هذا الاتجاه يكتب خيرى عبد الجواد الذى يفيد من الحدوثة الشعبية وتراثها، لغة ورؤية،

وكذلك الكاتبان النوبيان حجاج حسن أدول والراحل إبراهيم فهمى اللذان يعكفان على استنقاذ ما هو بسبيله إلى الانقراض من ثقافة قومهما، وكذلك محسن يونس الذى يستحدث «لغة» جديدة مستلهمة من لهجة أهل الساحل الشمالى.

بعض الكتاب الأقدم مثل بدر الديب واعتدال عثمان وأنا نفسى، بينما استمروا يجربون فى هذا الاتجاه، يغامرون الآن بما يمكن أن أسميه «الكتابة عبر النوعية»، أى منحى من الكتابة يشارك فى مشهد السرد والشعر الدراما والإحياءات الموسيقية ولكن العمل يستوعب ويتجاوز الأنواع القديمة، المعترف بها، من الكتابة، ومن الفنون غير القولية، على السواء.

وأظن أن كاتب هذه السطور فى «رامة والتنين»، والزمن الآخر، قد غَوَّرَ فى مثل هذه الأرض.

التيار الرابع والأخير من تيارات الحساسية الحديثة يمكن أن أسميه تيار الواقعية المحدثة، وقد يبدو أنه يشفى على تخوم الحساسية الحديثة دون أن يعتنق أسسها تماما. وهناك قائمة كبيرة من الكتاب المهووبين والحساسين من أجيال متعاقبة، فى هذه الساحة.

ولكن ما يفرقهم عن الواقعيين القدامى هو تساؤل مسدّد للعلاقات الاجتماعية يذهب إلى أعماق مما حدث فى أى وقت مضى، إلى حد تحدى النسق المقرر للقيم.

وعلى مستوى الشكل، فمع أن المعجم، والحيل الفنية، وشروط الإحالة إلى المرجع، قد تلوح غير مغايرة لتلك التى أفاد منها الواقعيون القدامى، فإن هناك الآن صرامة ودقة وحدًا قاطعا يجعلها كلها مختلفة اختلافاً كبيراً.

ومن الممكن أن ندرج ضمن هذا التيار كتاباً مثل سليمان فياض وفاروق خورشيد ومجيد طوبيا وخيرى شلبى وسعيد الكفراوى وأحمد زغلول الشيطى وعبد الحكيم حيدر ومحمد البساطى ومحمد المنسى قنديل واسماعيل العادلى ويوسف أبو رية وأحمد الشيخ ووفيق الفرماوى وغيرهم. وكذلك أحمد النشار بكتابه الوحشية وأحيانا البذينة إلى درجة التشويه المقصود أحيانا، وإن كانت فى كتاباتهم جميعاً على وجه التقريب شرايين من التخيل أو المفارقة أو من النقض الصراح للقيم المكرسة.

إن المرارة المرهقة المثقفة التهامية والتخاييل الفانتازية عند صنع الله ابراهيم، والتورط السياسى واللفظية السياسية المباشرة عند يوسف القعيد، والصناعة الفنية الرقيقة عند جميل عطية ابراهيم، والقصص الشعري الموجز، الكثيف، المقطر عند محمد المخزنجي، وأعمال الكثيرين غيرهم تشف عن جرأة حقيقية وإلهام حقيقي.

الظاهرة الجديدة والهامة والتي لعلها تأكدت في السنوات الأخيرة فقط هي ظاهرة ما أسميته «بالقصة القصيدة»، وما يمكن أن نسميه بالكتابة عبر النوعية في الوقت نفسه وهي ظاهرة تزداد أهمية. في الكتابات الأخيرة حيث نجد أن نصيب السرد في العمل القصصى يتضاءل، ويزداد في المقابل نصيب الشعر. ولعله يمكن فهم ما أقصده إذا رجعنا إلى أعمال كتاب مثل محمد المخزنجي أو اعتدال عثمان أو أعمال الكتاب الجدد مثل ناصر الطوانى ومنتصر القفاش ومحمد حسّان، وعاطف سليمان، وسعد الدين حسن وبعض قصص ابتهاج سالم أو رفقى بدوى.

ولا أنسى أعمالاً أراها على قدر كبير من الأهمية لكاتب هو أيضاً قليل الحظ من الشهرة والذيع لأنه يحرص حرصاً على البعد عن الأضواء وعن التسويق لنفسه هو نبيل نعم جورجى الذى يضرب بسهم فى كلا التيارين: تيار التراث وخاصة تراثه القبطى جنباً إلى جنب مع التراث الصوفى والهندي، كما يضرب بسهم فى العمل القصصى الشعرى. ولا يمكن أن ننسى رائداً كبيراً هو أيضاً غير معروف بالقدر الجدير به هو بدر الديب الذى يكتب كتابة «عبر نوعية» منذ ١٩٤٧.

بالطبع ليست هناك فواصل أو حواجز قاطعة ما نعة لا تنفذ منها قطرة ماء بين هذا التيار أو ذاك. بالعكس تماماً فقد تتداخل التيارات فى عمل الكاتب الواحد كما قد تتداخل فى عمل واحد لنفس الكاتب.

قبل أن أغادر هذه المنطقة أحب أن أشير أيضاً إلى الاستحداث التقنى فى دمج اللغة التسجيلية، لغة الوثائق والصحف والتقرير المباشر داخل تيار أو آخر من هذه التيارات، على نحو ما فعلت خاصة فى «الزمن الآخر» وهي تقنية تستدعى الواقع استدعاءً يفى بمتطلبات العمل الفنى وينتهى فى النهاية إلى الارتباط اللصيق بشكل خاص لهذا الواقع، كما لا أنسى أيضاً أهمية التقنية الحديثة الأخرى التى بدأت تنتشر، تقنية المحارفة أو الإصاثة أى استخدام الحرف بشكل متكرر،

استخدام موسيقى الحرف، وهو أيضا ما لجأت اليه من زمن مبكر في بعض فقرات «حيطان عالية»، وما تبلور وتركز في «رامة والتنين». وقد بدأ هذا التكنيك يشيع بشكل يندب خطر الوقوع في مجرد البرقشة والنعمة والزخرف البديعي القديم، فاذا كان لى أن أحذر فأننى أحذر من هذا الخطر وأرجو أن يكون اللجوء إلى هذا التكنيك على نحو يتوفر فيه الصدق، وأن يكون الهدف من تحقيقه يرمى إلى مهاجمة المستحيل (وفى ظلى أن مهاجمة المستحيل هى المبرر الأساسى للعمل الفنى). والمستحيل هنا بالتحديد هو عبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحث وبين الدلالة اللغوية، ودمجهما معا.

وأخيراً فإن طوفان النتاجات القصصية - الشعرية معا، قصيرة، وجيزة حارة الايقاع، متلاحقة المشاهد. يغمر الساحة الأدبية فى منتصف التسعينيات، من صنع كوكبة كبيرة من الكتاب الشبان والكاتبات الشابات، ويستدعى النظر والاهتمام حقاً.

لعلنى أسميه قصص «الفيديو كليب»، إذ يذكرنا بتقنية التتابع السريع التعاقب غير المترابط للقطات خاطفة، موحية أحياناً، وعارية من الدلالة كثيراً، وهى التقنية التى شاعت فى ومضات «الفيديو كليب»، ذائع الانتشار. وليس فى هذه التسمية أدنى قدر من التهوين أو تقليل الشأن. إنما هى مجرد تقريب لعله يوحى بما اصطلح على تسميته مناخ «ما بعد الحداثة».

ذلك كله يثبت فى النهاية أن الواقع لا يمكن أن يستنفد، ولا الفن.

اسكندريتي ملتقى الثقافات، صور عن مدينة الزعفران فى الأدب

مدينتى الاسكندرية، مدينة الزعفران «المدينة الرخامية، البيضاء - الزرقاء التى ينسجها القلب باستمرار ويطفو دائما على وجهها المزيد المضى».

هى مدينة البحر الأبيض المتوسط، بكل جدارة، وهى مع ذلك، شأن الثقافة التى تنتمى اليها، مدينة ترسى جذورها، بلا انفصال، فى إرث متعدد المستويات، هى مدينة، وثقافة، تنبض بحياة معاصرة وحديثة ودائمة التجدد، وهى فى الآن ذاته مستودع ثقافات عريقة، ووسيطية، وحديثة أيضا، يمتزج فيها التنوع بالكل المتسق، وهى مع ذلك لم تكن قط، ولن تكون على أرجح الظن أبداً، مجرد كتلة أحادية القوام أحادية النغم.

«سوق لكل الأمم وكل حكمتها، كما قال جون هيث ستابس».

وعلى الرغم مما ما يبدو من علامات التدهور، والازدحام السكاني، وعلى الرغم من أن الاسكندرية قد تلوح، للعين غير المدربة، مدينة صاخبة إقليمية وقد وطأتها عاديات الزمن، إلا أنها مازالت مدينة نابضة، جياشة بالحياة، آخذة فى النماء بايقاع متسارع، ومازالت، شأنها فى الماضى القريب أو البعيد على السواء، تغزو وترعى مواهب لها قيمتها المرموقة فى مجالات الفن والتعليم وفى مجرد المتعة بالحياة.

مازالت الاسكندرية تلهم الفنانين ومؤلفى الموسيقى والأدباء، إلهاما قويا، فى سياق ثقافة مصرية جديدة هى مع ذلك عريقة فى الآن نفسه.

أوقن أن الاسكندرية هنا تمثل مصر كلها، تتميز بالتنوع الذى يكون تناسقا، إنها غنية بتراث ثقافى لم يعف عليه الزمن ولا هو مجرد ظاهرة تاريخية، بل هو تراث مازال يملك طاقة فعالة.

ليست الاسكندرية، ولا الثقافة التى تمثلها، ولا الأدب الذى غدته، مجرد ورثة للأمجاد الثقافية اليونانية أو الهيلنستية أو البيزنطية فقط، سواء كانت فلسفية أو علمية أو أدبية، سواء كانت

هيلينية أم بيزنطية، بل هي أيضا وريثة كنوز روحية عريقة، وريثة الأسر الثقافية للحقبة الفرعونية التي تضرب بعيداً في عمق الدهور، وقد أضحت المدينة والثقافة، الآن، مرتبطتين ارتباطاً لا يتقصر بالثقافة الإسلامية العربية، كما أنهما مرتبطتان ارتباطاً لا يتقصر أيضاً بالمعاصرة، على المستوى التاريخي وعلى المستوى الثقافي والأدبي.

من الشائع أن الشعر وهو فن الاسكندرية الأدبي المتميز في عصر البطالمة، لم يكن تلهمه مثلٌ علياً أو أغراض سامية لأنه لم يحفل كثيراً بأن يعالج المشاكل الرئيسية أو مسائل الفن العميق، لكنه كان شعراً رقيقاً عاطفياً ومتأنقاً ينم عن سعة علم، وفقه باللغة وفنونها. ولكنى قد أضع هذا القول الشائع موضع نظر.

فقد استخلص هذا الشعر من الحياة ثلاثة أهداف على الأقل: تجميل الحياة، ومسرات العلم، والتعبّد في الحب. وذلك وحده من مشكلات الفن الرئيسية.

لقد كان الحب هو الشغل الشاغل للشعراء السكندريين القدامى والمحدثين على السواء، أما شعراء العصر البطلمي فقد كانوا هم الذين تغنّوا بالحب على نحو لم يعرف من قبل، وفي شعرهم تتطايّر، لأول مرة، سهام الحب وتهفو القلوب بالوجد وتشيع التلهجات، كأنما كانت الاسكندرية هي مهد الرومانسية، ورموزها وشفراتها التي عرفت بها أجيال لاحقة وإن لم تكن قد مستها الكلاسيكية السابقة.

أما كاليما خوس - شاعر الاسكندرية الأول - فقد كان مدرّساً في إليوسيس (النزعة الآن) ثم دعى إلى المكتبة (الموزيون) الشهيرة.

ولعله هو نفسه قد لخص وكثف خصائص شعره، وشعر الاسكندرية في عصره:

أمقت الملاحم التي عفا عليها الزمن

ولا أستسيغ الطرقات المزدهمة بالجماهير

ولا أطيق الحب الشريد الزائل،

لا أرتوى من ينباع المتأحة للعامة

أبغض كل شيء مبتذل.

أليست هذه سمات الكتابة الاسكندرانية في كل العصور؟

من سمات شعر كاليماخوس - والشعر البطلمي عامة - سيادته التي لا تهى للغة، وأناقته التقنية، وإحاطته المتضمنة بالتراث الأدبي والعلمي، وتأكيد أولوية الفن، واستخدام الأشكال القديمة بطرق أصيلة مفاجئة.

ولعل أهم نوع أدبي تفوق فيه السكندريون عندئذ هو الابيجرام الرثائي، أو المراثية الوجيزة المركزة، وغالبا ما كانت هذه المراثيات «رمزية، بمعنى ما، أى تلجأ إلى المتخيل لا إلى مجرد الواقعي، ومن ثم فهي تتجاوز نطاق الرثاء لشخص محدد إلى تأمل المصير الانساني، ولتستمع مثلا إلى كاليماخوس في مراثية هي أكثر من مجرد مراثية بكثير.

«من أنت أيها الغريب الذي تحطمت به السفينة؟ عثر عليك «ليونتيخوس، على الشاطئ وقد فارقت الحياة، ودفنتك في هذا الرمس، ويكى على حياته هو تلك التي تمضى في غير يقين، لأنه هو أيضاً لا راحة له، لكنه يسافر كالنورس عبر البحار.

نزل الشعر اليوناني الكلاسيكي من سماواته إلى الأرض في الاسكندرية، وتناول الشعر، عندئذ، اليومي وليس القدسي فقط، وتحدث عن حياة المستضعفين والفقراء بل المشوهين، وفي كتابات كاليماخوس توحدت الآلهة تقريبا مع الناس.

أما ثيوكريتوس فقد تغزل بجمال الريف وسحر الطبيعة، بحياة الرعى والرعاة والطبيعة العذراء، فهو الذي ابتدع هذا الشكل الجديد «القصيد الرعوي، الذي لم يكن قد انحدر إلى العواطفية المتسائلة المفرطة العذوية التي عرفها هذا النوع فيما بعد.. وفي الوقت نفسه كتب أشعاراً تعكف على الحياة اليومية في الاسكندرية، كأنها كتبت الآن في الابراهيمية أو كامب شيزار. أى في الأربعينات على الأقل.

وثالث هؤلاء الشعراء المشاهير هو أبولونيوس الذي كتب «الملحمة، السكندرية الوحيدة الباقية، وهي عمل متميز وإن لم يكن يرقى إلى سمو الملاحم الهومييرية.

كان الحب الشبقي من اهتمامات هذا الشعر الأولية - كما كان دائما محورا مركزيا في كل

الرؤى الأدبية الاسكندرانية، وهو حبّ يصبو إلى التحقيق باستمرار ولا يخلو من الألم والحنين وإن كان يظل محتفظاً بخصائصه الواقعية بل الجسدية، في إيجاز ونفاذ.

وما من حاجة للقول إن أسلافنا البارزين شعراء وعلماء «الموزيون»، السكندريّ الشهير - بطريقتهم ووفق أهوائهم - قد رسموا «مستقبلاً عريقاً، اكتمل وما زال، بعد، في طريقه إلى التحقيق، ذلك أن الأدب - بحدّ التعريف - لا يمكن أن يتحقق نهائياً ولا وصول إليه أبداً. لقد شدا كاليماخوس، وأبولونيوس، وثيوكريتوس، بأغاني الحبّ، وبنعمة المشاهد الريفية التي تشبه الأحلام، كما لعنا مازلنا نشدو بأسلوبنا المرهف المرقق المشوب بالسخرية والتساؤل عن الذات.

يرى الكتاب المعاصرون أن روادنا الأوائل هؤلاء، مستكشفون لآفاق جديدة، وآباء لرومانسية جاءت في عصور تالية، وشداة لساحات رعوية ولهموم يومية على السواء، وهذه إحدى العلامات الفارقة للحدث، وربما لما بعد الحدث، وأنهم تناولوا ما هو غير متوقع وما هو محمّل بالسرّ.

أزعم أن التاريخ هنا له دلالاته ومكانته، أن «كليو» ربة التاريخ ذات الحقب والدهور الكثيرة، مازالت دائماً عذراء بكرية، ومازالت دائماً حاملاً، مازال قرطاسها حافلاً طافحاً ومازال أبيض كالزئبق في الآن نفسه.

إن الأسماء اللامعة مثل الفلاسفة الصوفيين فيلو وبلوتونيوس، وعالم الطبيعة ايراسيستراتوس، والفلكي ايراتوسيتينيس، لكافية وحدها لأن تبتعث مناخ «عاصمة العالم، فذة ومفتوحة أمام وقع كل من التراث البهلينيسي والمصري كليهما.

قدّر للاسكندرية أن تكون قديماً مهد مسيحية مصرية أرثوذكسية إلى حد من الصلابة أنها وقفت «مع الحق، ضد العالم كله»، كما قال أثناسيوس.

كتب الشعراء والكتاب السكندريّون القدامى والمحدثون باليونانية القديمة والحديثة، وبالفرنسية وبالإيطالية، وأساساً بالعربية. كلهم قد أسهموا في أن يجعلوا من هذه المدينة، رمزا، ومنازة روحية، وأمثلاً ماثلاً. فهي ليست فقط «عاصمة للذكرى، ولكنها عاصمة للروح العالمية.

النصوص التي سوف اقتبسها هنا، على طريقة الكولاچ، مقتطفة من روايتي «ترايبها زعفران،

(التي ترجمت الآن - على سبيل الاستطراد - إلى الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والألمانية والإسبانية)، ومن روايتي الاسكندرانية الأخرى «يابنات اسكندرية»:

«عرّشت أشواق عشتى فى مدينتى العظمى الاسكندرية الثغر المحروس الميناء الذهبية رؤيا
ذى القرنين وصنيعة سوستراتوس المهندس العظيم ولؤلؤة قُلبطرة الغانية الأبدية، المدينة الساطعة
المرخمة لا تحتاج بالليل إلى نور لفرط بياض رخامها، أكاديمية أرشميدس وإراتوستينس الفيلسوف،
والشعراء أبولونيوس وكاليماخوس وكافافيس المأساوى الجميل، مثنوى الميزرات جميعا وعاصمة
القداسة والفجور معا، أرض القديس مرقس والقديس أنانيوس وأصحاب الكنيسة البوقالية أوريجانوس
والأسقف ديونيزيوس والأنبا أنثاسيوس الرسولى الواقف وحده مع الحق ضد كل العالم، مدينة
البطاركة أعمدة الأرثوذكسية القويم، أكليل السبعين ألف شهيد الذين سوف يبعثون إلى جانب المسيح
وجوههم بيضاء كاللبن والصاروفيم يغنون فى مكرمتهم ويسبحون، رأس فاروس يلقى نوره من
إليوسيس النزهة إلى قانوب أبو قير، من الجومنازيوم ومعبد باسידون إلى الامبريون والستاديون، من
الهيود روموس إلى معبد السيرابيوس، من تل راتوتيس كوم الشقافة إلى السلسلة رأس لوقياس، من تل
بانيوم كوم الدكة وكامب شيزار إلى بتراي حجر النواتية، المرسى العظيم الشأن لا يضارعه إلا
مرسى «قاليقوط» فى بلاد الهند، تنبثق من قلبها المسلة الجسيمة التى ليس فوق قرار الأرض مثلها
بنياناً ولا أوثق عقداً، أفرغ الرصاص فى أوصالها فهى مؤصرة لا ينفك التثامها، عمود السوارى
المنحوت من رخام جبل إيريم الأحمر تاجه منقوش محزّم بأحكام صنعة وأتقن وضع ليس له قرين،
مدينة المراتع والمحارس والمدارس والمسارح والجنان، ذات العماد ذات الأربعة آلاف حمام، الأربعة
آلاف ملهى كلها قمينة بالملوك، الأربعة آلاف بقال لا يبيعون إلا البقل الأخضر دعك من الآلاف
الأخر، عروس البحر الدفاق من القلزم إلى بحر الزقاق، جامعة المزارات من سيدى المرسى أبى
العباس وسيدى أبى الدردار إلى سيدى الشاطبى وسيدى جابر وسيدى كريم رضوان الله عليهم
أجمعين، ذات الشوارع الفساح وعقائد البنيان الصحاح جليلة المقدار رائعة المغنى شامخة الكبرياء،
اسكندرية يا اسكندرية شمس طفولتى الشمس وعطش صباى ومعاشق الشباب.

قلت: أما زلت تحلم بالديمومة بما هو أكثر من الخلود؟

قلت: ألا ترى أن هذا كله حلم سى وخيم العاقبة؟

قلت: لا، .

من ناحيةٍ أخرى فقد تغنى شاعرٌ مأساويٌّ وجميلٌ بالاسكندرية وأحبها، كتب باليونانية ليقول بها اسكندرانيتها.

اسكندرية قسطنطين كافافي هي أيضا متعددة المستويات، متعددة الأبعاد: الشوارع الجانبية الرثة التي تنبض بشبقية مكتومة ومكبوتة، والأمجاد الهيلينية الشاعرية الاستعارية، المدينة الأسطورية المفقودة إلى الأبد، نجدها عند كافافي متفرقة أحيانا، وإن كانت أساساً ممترجة متبادلة الفاعلية.

في مذكرة كتبها كافافي في ٢٨ أبريل ١٩٠٧ عندما كان في الرابعة والأربعين من عمره، كتب يقول: «الآن قد تعودت على الاسكندرية، ومن المحتمل جدا أنني، لو كنت غنيا، لبقيت هنا. ولكن بالرغم من ذلك فكم يثير هذا المكان في القلق. إنه مثل بلدي بالنسبة لي، لأنه يتصل بذاكرات حياتي كلها».

«مثل بلدي» يالها من عبارة غريبة، لأنه عاش، وأحب، ومات في هذه المدينة التي كانت حقا مدينته مسقط رأسه وإن لم يكن يكاد يتكلم العربية. لقد كانت الاسكندرية، بالفعل، وحدها، «بلده».

علاقته بالمدينة كانت علاقة ثنائية وملتبسة ولكنها في مدِّ وتصاعد متصل. ففي ١٨٩٤ كان قد كتب في مسودة مبكرة لقصيدته «في المدينة نفسها»:

«إنى أمقت الناس هنا

وهم يمقتونني

هنا حيث عشت نصف حياتي.

علاقته بالاسكندرية علاقة حبٍّ ممت مزدوج، لعلها تنأى من - وتتبع عن وتتصل اتصالا وثيقا بعلاقات «الحب» التي كان يعقدها باستمرار ودون ثبات، (أو نوبات صنع الحب) المتوارية،

العابرة، المخفية بعناية، وما اقتضته تلك العلاقات من ضغوط فيما كان يسميه «مدينة صغيرة».

(لا ننسى أن الاسكندرية في ١٩١٧ مثلاً كان عدد سكانها ٤٣٥ ألفاً، منهم سبعون ألفاً من الأجانب، ومن هؤلاء ثلاثون ألفاً من اليونانيين وعشرون ألفاً من الطلائية).

وفي تلك «المدينة الصغيرة»، يقول كافافي، ببساطة وإيجاز، في قصيدته: «تأتي لتستريح،

١٩١٨:

«ركن في حانة
«خلف الحاجز الخشبي

....

مسرات الجسد
بين الملابس نصف المفتوحة
تعريّة سريعة عَجَلَى للجسد.
رؤيا عَبَرَتْ ستة وعشرين عاماً
تأتي الآن لتستريح في هذا الشعر،

لا يغيب عنا أن رؤى الاسكندرية عند كافافي لا انفصال لها عن رؤى الشعر، وإن الشعر عنده، فيما أتصور، هو الذي يبعث اسكندرِيَّتَه السريّة الخفية المبتذلة، كائنات حياً، بل يتدفق بحياة قد تكون مؤسسية وحزينة وإن كان يلهمها، دائماً، جمال ممزق للروح.

كان قد قال في ١٩٠٧، في قصيدته «ذات ليلة»:

«كانت الغرفة رثة ورخيصة
مستخفية فوق حانة مشبوهة
ومن النافذة كنت تستطيع أن ترى الحارة
قذرة وضيقة.
ومن تحت، جاءت أصوات العمال
يلعبون الرق مستمتعين.

وهناك على السرير العارى البسيط
امتلكت جسد الحب
وعرفت هاتين الشفتين الباعثتين على النشوة
قانيتين وحسيتين
شفتان قانيتان كانتا باعثتين على النشوة
حتى أننى الآن، اذ أكتب بعد كل تلك السنوات،
فى بيتى الموحش، أسكر من جديد بالوجد والجوى،

ذلك أن الحس بالفقدان، لا عجباً وضارباً بجذوره فى العمق، ولا يمكن تعويضه إلا بالكتابة فى
«بيتى الموحش»، يشيع فى شعر كافافى، وفى اسكندرية كافافى على السواء.

ألا يخامر هذا الحس كل كتابات الاسكندرانية؟ ذلك الوجد والفقدان بالمدينة الرخامية البيضاء
الزرقاء التى ينسجها القلب باستمرار؟

«فى هذه الغرف المظلمة التى أعيش فيها أياماً خافية»، كما يقول، يعيد الشاعر الحياة، وبعثها
من جديد فيما ضاع إلى الأبد:

«وعندما انطلقاً مصباحى
- أتركه ينطفئ عن عمد -
تصورت أنك عدت إلى غرفتى،

عن طريق الشعر وحده، ربما، يمكن أن يستعاض الفقدان، ويمكن للماضى «أن يعود من
جديد إلى غرفتى،

ولعل ذلك يعزى إلى أن الاسكندرية التاريخية عند كافافى ليست متصلة فقط بالأيام الخوالى،
ليست اسكندرية تاريخ قد اندثر إلى الأبد، على العكس. إن استعادة أمجاد اسكندرية الهيلنستية
وابتعاث مآسيها العظيمة والصغيرة، وصراعاتها السياسية والروحية على السواء، تجعل اسكندرية
كافافى تتحدى التاريخية نفسها، وتحيلها إلى مدينة أسطورية وسحرية، أى مدينة «لازمنية». إنها
هناك ماتزال، حاضرة إلى الأبد. ولعل ذلك من أسباب أن كافافى مولع بالفعل المضارع الذى كم

نجده غالباً في شعره . فلا أظن أن ذلك مجرد حيلة نحوية، إنه عندى يبتعث حاضراً ماثلاً راهناً على الدوام، يظل قوياً، مرارداً، على الرغم من كَرِّ الحقب والدهور.

إن الاسكندرية العظيمة كما كانت في الأزمان العريقة، على حدِّ كلمات كفاى نفسه، لا يمكن أن تكون شيئاً ينتمى إلى الماضى.

هأنذا، كما قال كفاى فى إحدى قصائده:

اسكندرانى

يكتب

عن اسكندرانى،

الراهنىة، أى الحضور الدائم المائل دون أن يكون مجرد استعادة لذكرىات عن الماضى، هى فيما أظن من سمات الكتابة الاسكندرانية.

ثم تنشعب المسارات والأهواء بعد ذلك، فبينما نجد كتابات اسكندرانية لا تستعيد الأسطورة فقط بل تطمح أن تكون هى نفسها أسطورية، أى تتمثل الأسطورة وتتشربها وتستوعبها بحيث تكون أسطورة شخصية ومتجاوزة للأفراد بذواتهم فى الوقت نفسه دون أن تفقد صلتها بالواقع.. ومن ثم فإن الشاعرية هنا تجنح إلى أن تكون محلقة ولغويتها ثرية وثررة، وقد تكون لغويتها عضوية، مثقلة بالاستعارات ولها ترنانها الموسيقى.. كما أتصور أنه يحدث فى كتابتى - فان من سمات شعر كفاى، بالعكس، انه يعتمد الوصف، أو الحكى، أو حتى النجوى، على نحو يمكن أن نراه واقعياً، أى شديد الاقتصاد، بالغ التزهّد والوجازة فى العبارة، بالغ القطع كأن كلماته وعباراته حاسمة الاتجاه - دون أن تكون حاسمة اليقين - أى أنها حفر قاطع فى اللغة، قلن نجد فى عمله أى نوع من البذخ أو السرف أو التوشية، ما أندر التشبيه والاستعارة والكناية، ما أندر كثافة اللون أو احتشاد النسيج أو اندياحه أيضاً فى بقع سعيّاً وراء لذة حشوية اللص.

ومع ذلك فان اسكندريته التاريخية - اللازمية فى الوقت نفسه - هى استعارة كاملة، أى أنها طرف من معادلة قد استوعب الطرف الآخر فى الوقت نفسه، فأصبح التاريخ هو الحاضر اللاتاريخى، وتحول الحاضر إلى تاريخ ليس له من التاريخ إلا أسماء وظواهر وملابس مستغرقة

تماما فيما يقابلها ويعادلها مما هو ليس تاريخا.

هناك بالطبع اسكندرية أخرى تماما، فى الأدب الحديث، قد استطارت لها شهرة ذائعة، حتى لا تكاد تُذكر «الاسكندرية» الا استرقت نكر رباعية لورانس داريل، وأجواءها، وكذلك أسطوريتها.

لكن لورانس داريل لم يعرف الاسكندرية ولا عرف فى روايته اسكندريانيين حقيقيين، فى تقديرى، مع أنه كتب مئات الصفحات من رباعيته الشهيرة. فالاسكندرية عنده أساسا هى وهم غرائبى، كأنما كتب لى يرضى نزعة لا تلتزع عند الكاتب وعند قرائه الغربيين، سواء، فى اختلاق، وابتعاث خرافة راسخة الجذور عن «الشرق» الذى يروج ويصطبغ بشخص عجيبة، غير مفهومة، تتقلب بين العنف تارة وبين الخنوع والذلة تارة، ولا تكاد تنتمى إلى البشر أيا كانت جنسياتهم وبيئاتهم وثقافتهم، وتحتشد هذه الخرافة الغرائبية عن اسكندرية، بأجواء خارقة، يجهد الكاتب فى أن يضفى عليها جاذبية غير المألوف، إلى درجة منفرة بل مقززة أحيانا، فهى جاذبية الخيال المغرق، والجمال المصنوع، والقبح البارع أيضا.

الاسكندرية عند داريل هى أسطورة الشخصية أولاً وأخيراً، أسطورة تكونت من مشاهد خارجية التقطتها عين أجنبية أساساً، ومشاهد داخلية تخلقت فى نفس منفصلة مبتورة عن قلب البلد وروحها، حصاد عبقرية مثقلة بانحيازات رازحة وراسخة. لم يعرف داريل من الاسكندرية إلا قشرتها السطحية: بيوت ومكاتب الدبلوماسيين والموظفين والملأك، الفئة الفوقية التى تطفو كالزبد أو الرغبة على عباب مدينة تمور بالحياة، الشوارع والبيوت التى كانت محرمة على أولاد البلد: مواقع، أو حالات نفسية للأجانب، ولأشباه المصريين، أو مجرد استعارات وأقنعة للمصريين أو «المتصريين» الذين لم يعرفوا من مصر إلا كيف يستغلونها، ثم من يدور فى فلك هؤلاء: الخدم والبغايا الذين لا يراهم داريل الا من الخارج، دون مبالاة، وبشر قليل من النفور.

أما الاسكندرية الحقيقية - التى يسميها، باستعلاء متوقع ومنتظر: «المدينة العربية» أو بعبارة أدق بالعامية المصرية «الحنة البلدى» - فهى عنده مشاهد شرقية تلوح بانحة الزينة وغريبة، لها وقع الصدمة قليلا، لا صلة لها بالواقع.

من الأمثلة الصارخة على ذلك - وأقنع عليها عفو الخاطر فالرباعية حاشدة بأمثال ذلك المشهد الذى نرى فيه «الدرويش» يرقص فى مولد ست دميانة القبطية، وقد تحول إلى شمعدان آدمى، مغطى بالشموع الموقدة وقطرات الشمع الذائب الساخن تتساقط على جسمه، ويأتى صبي ليدفع «خنجرًا هائلًا، فى كل من خديّه، وعلى طرفى الخنجر اللذين يبرزان من جانبيه وجهه يضع الصبي شمعداناً آخر، على الجانبين، وفيه الشموع المشتعلة (مونت أوليف ص ١٢١)

وهو يحكى عن سيدة قبطية جليلة - وكما تقتضى الوصفة التقليدية لا بد أن تكون قد وقعت فى غرام ضابط انجليزى يجيد العربية ويحظى بإعجاب الصحافة العربية - وهى قد خلعت «الحجاب»، وعادت الآن ترتديه، وهى تربي ثعباناً فى البيت وتغذيه باللبن كل يوم، وإلا ساء مزاجه . وبعد مرضها لم تعد تسمح بوجود مرايا فى «الحريم» (بلتازار ٧٩) ذلك كله لا نعرفه عن أية سيدة قبطية، إنما المهم أنه يوحى بدلالات غرائبية بحتة ولا أظن أنه يخدم غرضاً روائياً أصيلاً . أما نسيم وناروز وهما من أصحاب الأملاك الأقباط، ابنا هذه السيدة - واسمها ليلي - فهما مرسومان طبقاً للوصفة الاستشراقية المألوفة فى الأدب الغربى الكولونيالى، وخاصة ناروز «مشقوق الشفة، ضخم الجسم عنيف وخانع فى نفس الوقت».

«أسير فى الحى» البلدى الصاخب بأنواره التى تشبه الطعنات وروائحته التى تنهك اللحم، (جوستين ١٨٥).

«فى الحى» «البلدى» المصرى تتغير رائحة اللحم: النشادر وخشب الصندل والبوتاس والبهارات والسّمك، (جوستين ص ٦٦) وفى موضع آخر فإن رائحة هذا الحى هى «رائحة المدافن المفتوحة حديثاً» (كليا ٩٧)

وذلك يقابل النشوة اللغوية المحلقة فى مقاطع شعرية: «الجاموس المعصوب العينين يدير السواقى فى أبدية من الظلام.. جوانب كاملة من السماء والأرض تتزحزح وتنفث كغطاء أو تنقلب رأساً على عقب. قطعان الغنم تدخل وتخرج من هذه المرايا المعوجة تظهر وتختفى تحفرها صيحات الرعاة غير المرئيين مرتعشة فيها خلة. فيض دافق من صور رعوية من التاريخ المنسى مازالت تعيش جنباً إلى جنب مع تلك التى ورثناها سحب النمل ذى الأجنحة الفضية تطفو صاعدة تلتقى بوهج نور الشمس... صمت الركود الكامل. ولكن ريف مصر كله يقاسمه ذلك الشعور الكتيب

بالهجران، بأنه قد ترك لكى يتردى ويذبل يصطلى ويتشقق ويتفتت تحت الشمس المتقدة .. ،

«وسمعت صوت المؤذن الأعمى، حلواً، من الجامع يتلو «العبادات» (التي يسميها داريل «عبيد» - فهو لا يعنى كثيراً بأن يدقق كلماته العربية، أتصور أن ما يهمه هنا هو مجرد إيقاعها الغريب) صوت معلق كأنه شعرة فى الأهوية العلوية التي ابتزدت من النخيل فى الاسكندرية» .

«سواء من المخمل المرتعش النابض يقطعها الاشتعال العارى من ألف مصباح كهربى . كان الليل يمتد فوق شارع التتويج مثل قشرة من القطيفة . لم تكن هناك إلا أطراف المآذن المضاءة ترتفع فوقه بسيقانها الرشيقة غير المرئية - تبدو أطرافها معلقة فى السماء، ترتعد ارتعاداً هيناً بالوهج كأنما على وشك أن تبسط قبازعها مثل ثعابين الكوبرا (كلياً ص ٢٥٩) .

وهكذا إلى ما لا نهاية له من الشعر المبطن بالغرائبية، والمنطوى أساساً على الرفض، والتبعيد، والانفصال، والتعالى .

أنظر مثلاً إشارته إلى حميد - الخادم المصرى الذى يفرش سجادة الصلاة فى شرفة المطبخ والذى يقول عنه إنه «يركبه الجن» إلى أنه لا يفتأ يكرر باستمرار «جئى قوى لا بد من التماس عفوه» وسماحه . والجن يقطن الحمام كذلك، وكان حميد يستخدم المرحاض الخارجى، ويستصرخ الجن كلما جلس عليه «بالإذن... يا مبارك!»، وإلا سحبه الجن إلى مواسير المجارى، وكان «يتحرك» فى نعله القديم، مثل ثعبان البوا القابض يتمم بخفوت . (جوستين ص ٨٧) .

ينتقل داريل من سخرية الاستهانة إلى التشويه الصريح:

«الاسكندرية التي تبدو من الظاهر مسالمة إلى ذلك الحد، لم تكن فى الواقع آمنة بالنسبة للمسيحيين، ثم يحكى حكاية عن رأس زوجة نائب القنصل السويدى التي تدحرج رأسها من حجر امرأة بدوية فى طريق مطروح (ويقصد مطروح - بالحاء لا بالجيم - ولكن ذلك ما يفعله دائماً) .

أهذه هى الاسكندرية التي عشت فيها وعاشت فيها عائلتى وعائلات أقبائى وجيرانى وأهل «ملتى»، مكان غير آمن لنا؟ اذا كان يقصد «المسيحيين» الأجانب - فهم أيضاً قد عاشوا فيها بأمان وبلهنية من العيش، كما يقال .

هذا التجنى الغرائبي المبطن بسحر الشعر المصنوع يتحول أحيانا إلى فضيحة حقيقية عندما يصف مشهد وقاع صريح بين اثنين من أهل البلد، بنى وصاحبها، كأنما يجرى عليهما - كما يقول - اختباراً معملياً، كأنهما من نماذج حيوانات التجارب، فى أثناء عملية الممارسة الجنسية (جوستين ١٨٧ وما بعدها) أو عندما يصف حيا للبغايا - ليس له وجود، (اعترف بعد ذلك فى حديث صحفى أنه خلط بين هذا المشهد وبين مكان آخر!) وليس له حتى مصداقية الشعر المصنوع (ص ١٨٩).

وهو يصف الاسكندرية على النحو التالى: «معزولة على رأس أردوازي ضارب فى البحر، لا يسند ظهرها الا مرآة حجر القمر فى بحيرة مربوط، وأبدياتها المتصلة من الصحراء المشعثة - تهف عليها رياح الربيع بخفة فتحيلها إلى كتبان من الساتان لا نسق لها وجميلة كمشاهد السحاب - وما زالت الطوائف تعيش وتتواصل: الترك مع اليهود، العرب مع القبط، والشوام مع الأرمن، والطلائنة مع اليونانيين. ارتعادات الصفقات النقدية تترقرق بينهم كالريح فى حقل من القمح، الاحتفالات والزيجات والمواثيق تصلهم وتفرق بينهم. حتى أسماء المحطات على طرق الترام القديمة وهداتها الرملية بين القصبان ترجع الأصداء غير المنسية لمؤسسيها، وأسماء القباطنة الموتى الذين رسوا هنا أول من حط الرحال: من الاسكندر إلى عمرو، مؤسسى هذه الفوضى من اللحم والحمى، من حب المال إلى الصوفية. أين تجد مثل هذا المزيج فى أى مكان آخر، (بلتازار ص ١٤١ ١٥٢).

فانظر كيف تدفعه أهواؤه إلى أن يسمى المصريين: «عرباً» من ناحية و«قبطاً» من ناحية أخرى ولكن لا يسميهم «مصريين»، قط وكيف يساوى بينهم وبين الأتراك والأرمن الذين تمثلتهم مصر حقاً وحوالتهم إلى مصريين سكندريين.

لقد أبدع داريل تحفة حافلة بالصنعة، رواية رائعة - ومروعة - وحاشدة بالتبصر العميق لنفسيات أبطاله وبطلاته، ولكن «الاسكندرية» التى اتخذ منها عنواناً لرباعيته هى اسكندريته، اسكندرية شاعر من أبرع صنّاع اللغة ولكنه انجليزى وأجنبى وأحد أعضاء جالية احتلال عسكرى غريب تماماً عن اسكندريته التى ولدت وعشت بها فى الفترة نفسها تقريباً، وعرفت حقاً ناسها وأهلها، هم ناسى وأهلى، يكدّون ويحبّون ويشقّون ويموتون ويعملون ويحيون حياة كل يوم، وفى الوقت نفسه هم - بكدهم اليومى - شعراؤها حقاً.

اسكندرية العمال والحرفيين والجيران المسلمين الذين عاشوا معنا بإخاء كامل، اسكندرية

البنات اللاتي أحببتهم، مصريات كلهن، سواء كنَّ يونانيات أو شاميات الأصل، سواء كنَّ مسيحيات أو يهوديات أو مسلمات، بنات اسكندرية حقاً، لسن غربيات ولا غرائبيات ولا أجنبيات ولكن حقيقيات، من دم ولحم. لعلّ ذلك هو الذي حدا بأحد النقاد الانجليز أن يقول عن «ترايبها زعفران»:

«يعيد إلى الحياة اسكندرية، تستطيع أن تحسها وتلمسها وتشمها، وأن تراها بكل حدة تفاصيلها وبكل حيوياتها، حتى لتصبح المدينة أكثر واقعية وأكثر سحرية، في الوقت نفسه، من أى شئ أعطاه داريل، مثلاً، لنا.

فهنا الحياة اليومية للناس الحقيقيين الذين يقومون بأعمال يومية على خلفية من مائة قرن من الزمان، وعشرات العقائد والأديان والفاتحين الذين يشير اليهم الخراط، مستخدماً كل كلمة وكل وصف استخداماً واعياً سواء كان ذلك عن طريق الاستعارة أو بالرجوع إلى الوقائع التاريخية والأدبية، أو عن طريق اللغة، (ميشيل موركوك، ديلي تلجراف، ٤ نوفمبر ١٩٨٩).

ثم كاتب أنجليزى آخر هو ليسلى كروكسفورد Lesli Croxford، ولد في الاسكندرية لكنه غادرها صبيّاً، وعلم في إيتون وكامبردج، كتب رواية تدور في الاسكندرية، وإن كانت ترجع إلى القرن التاسع عشر، والرواية بعنوان «حماقة سولومون، أو «جنون سولومون، Solomon's Folly، ونشرت الرواية في ١٩٧٤.

والاسكندرية عنده - كما أصبحنا الآن نتوقع - منقسمة قسمين لا علاقة بينهما: الحى الأوروبى، و «الأحياء العربية» - أو على الأدق أحياء أولاد العرب، وبينما نجد اسكندرية الحى الأوروبى مشرقة ناصعة تزدان بأشجار البرتقال والأعمدة البيضاء والسلام الرخامية فإن الأحياء البلدية قاتمة، لا معالم لها.

هنا مثال واضح لاستخدام المكان - وأقصد بالضبط «استخدام» أى جعل المكان خادماً ومجرد موضع لأحداثٍ كان يمكن أن تقع وأشخاص كان يمكن أن يقطنوا فى أى ميناء شرقى، ولو جعلنا بدلاً عن الاسكندرية، بمبائى مثلاً، أو مومباسا (وهى مجرد أسماء سحرية) مع التغييرات الطفيفة فى الديكور، لما خسرت الرواية شيئاً.

إن مجرد ذكر السبعينيات المتأخرة من القرن الماضي عند هذا الكاتب لا يتيح لنا استبصاراً بمناخ واحتدام وجيشان هذه الحقبة التي تعد مفترق طريق في حياة الاسكندرية؛ والإشارات العابرة إلى ما يسميه بالاضطرابات أو الشغب في الثمانينيات من ذلك القرن ليس أكثر من رؤية الخواجا الذى لا يعرف أن حدثاً من أخطر الأحداث قد وقع عندئذ، حريق الاسكندرية والاحتلال الانجليزى، أو على الأصح يعرف ذلك جيداً، ويراه طبيعياً وكما تقتضى به ضرورة الأشياء فى إدراك استعمارى وغريب عن البلد، أساساً. وقد اعترف الرجل فى محاضرة ألقاها فى القاهرة فى ١٩٨٦ بأنه كان يصور مدينة يتذكرها فى صورة روائية وأنه لم يكن يهدف إلى تصوير حقيقة تاريخية ولا معاصرة للمدينة، بل كان فقط «يستغلها لغاية أخرى أكثر أنانية».

أنانية حقاً، على نحو فيه استغلال، واستخدام - أو إساءة استخدام - للمدينة، ومن ثم فليس على الإطلاق باعثاً على الإلهام، أو نابعا من الإلهام، أو حتى باعثاً على الاحترام.

ومصادقاً لذلك - كما تقول ماجى عوض الله فى دراسة قُدمت للندوة الدولية عن الأدب المقارن عقدتها جامعة القاهرة فى ديسمبر ١٩٨٩، فإن البحر عند كروكسفورد يلعب دور الخلفية التى تدور عليها الأحداث، فهو هناك، ولكنه ليس موجوداً حقيقة، إنه مجرد جزء من واجهة أو خلفية المدينة ولا يكتسب دلالة إلا قرب نهاية الرواية حيث يمثل البحر درباً أو منفذاً من مدينة خانقة، ثم يصبح البحر مقبرة لمئات اليهود الذين يهربون من الاسكندرية إلى فلسطين، ولا أدرى معنى هذه «الواقعة» تاريخياً، (وهى غير صحيحة) ولا أهمية لذلك، هنا فى سياق الأدب، لأن الهدف الروائى الذى يتضمن إدانة مضمرة للبلد وبحرها وأهلها، هو الذى يعنينا فى النهاية.

صورة الاسكندرية عند معظم الانجليز الذين كتبوا عنها، مهما كانت حماسهم للمدينة أو افتتانهم بها، لا تختلف كثيراً عن تلك الصورة أو عن صورتها عند داريل، فهى عند فورستر، مثلاً، اذ يسخر من مظهر اسكندرانىي العشرينيات - الأجانب بطبيعة الحال - فى تقليدهم للموضات الباريسية: «الناس فى هندامهم الأنيق الأبدى مندفعين فى كلا الاتجاهين، على النحو نفسه الذى يكتب به روبرت ليدل فى الأربعينيات. (التقيت بليدل وإنرايت، فى كلية الآداب جامعة الاسكندرية، لقاءات عابرة من بعيد فى الأربعينيات المبكرة).

ففي رسالة كتبها روبرت ليدل إلى ج. ل. بينشين، بتاريخ ١٩ أكتوبر ١٩٧١، يعبر بإيجاز وبلاغة عن نظرة الأجنبي إلى اسكندرية: «لن أذهب هناك مرة أخرى، لقد أحببت وأبغضت الاسكندرية، لم يبق هناك شيء أحبه هناك».

بلى يا ليدل، أما أنا فأقول إن الاسكندرية مازالت، كما كانت دائماً، محبوبة، وحقيقية ومجيدة وأسطورية.

D. J. Enright إنرايت شاعر درّس في جامعة الاسكندرية؛ بعد أن تخرجت منها بفترة قصيرة. ولعله كان أقرب هؤلاء الكتاب إلى معرفة شيء ما عن الاسكندرية بطريقة ما، أو أقلهم بعداً عنها، وفي روايته «السنة الأكاديمية» حيث عرف كما عرف مواطنوه، على الأغلب، تلك الفئة أو الطبقة من المتحذلقين الأجانب المقيمين الذين لا يملون تنظيم محاضرات وأحاديث ولقاءات «مثقفة» باللغات الانجليزية والفرنسية والإيطالية واليونانية ولكن ليس بالعربية، يصف إنرايت انتلجنسيا الاسكندرية (الأجنبية أو المتعلقة بأذيال الأجانب فيما أتصور)، على نقيض مثقفي الاسكندرية من أهلها، وعلى هامشهم:

«إن المرض الكبير الوحيد هو فرط الذوق» (في الاسكندرية) تركيز عصبي ومثير للأعصاب على نوع من التفوق المصقول مسرف التدقيق والحذقة يذهب به إلى شوط بعيد لم نصل إليه قط نحن في أي من أبراجنا العاجية في بلادنا (في أوروبا)، وهي مع ذلك انتلجنسيا تخاف من الجودة والحداثة في الفن. هم لا يتذوقون الفن التجريدي لأنه يشير إلى مواقع من العالم الأوروبي الصناعي لا محل لها في أسطورتهم الخاصة عن أوروبا، وهم من ناحية أخرى يرفضون أن يروا الفقر واليأس وما هو يومي عادي، «الكتابة دون إشارة ولو مرة واحدة إلى الشحاذين، التراب، القذارة، الصحراء، شجر النخيل، السحالي، رجال البوليس، أمراض العيون، الأمية، الجلايب أو الأتومبيلات».

تقول جين لاجونديس بينشين Jane Lagondis Pinchin في كتابها «الاسكندرية ما تزال»، الذي أدين له هنا، ان د. ج. إنرايت كان من آخر شهود الاسكندرية. وكتب قصيدته «الاسكندرية التي تموت» (بعد الشر) وهي القصيدة المعنونة «إلى كافافي» عن الاسكندرية، من كتابه «الضباع الضاحكة».

ولعلّ مما له دلالة أن نورد ترجمة كاملة لها، فيما يلي:

اليونان في هذه المدينة التي ذبلت منذ موتك
مع أن مواطنيك مازالوا لهم سلطة
صالونات الشاي تعيش على كروش الباشوات وإيثارهم للحلوى
ونسوتهم المرتخيات الممثلات يلتقطن فتات «الكيك» من على صدورهن
في مدينة من يسمى اسكندر.
في مكتبة اليوناني الأعمى
ما زال معارفك القدامى يلتقون
بعيداً عن الحرّ، في قمامة من السيلوفان
حيث تتهانف بالضحك «عبر إلى الأبد، باللسان العربي
انهم يذكرونك في كثير من الأحيان، ويقولون عنك:
«تى. إس. إليوت» بتاعنا، ويكتبون عنك مقالات غير منشورة
انهم يعرفون - لابد أنهم يعرفون - كافافي الذي يملكونه الآن
(عندما كان يعيش كان من الأفضل ألا يعرفه أحد)
في اسكندرية التي قلت عنها «حيث من الصعب أن يترك المرء أثراً،
كنت تشكو من أن المجتمع كان بيورتانياً، جعل الحب الآخر صعباً شاقاً
وشاهدت سمعتك، أيها الخاطي المسكين..
فضائح أوخم تدغدغ المدينة الآن
تتفوق عليك بكثير
في غرف «مغلقة ومعطرة، على الشاطئ المحروس
أقدام عارية، لم يسمع بها في شعرك،
تدقّ على شوارع «سوتر» بدوافذها المغلقة الضئيلة
«ابن العرب» الذي أعمته سورة الغضب
يطعن الرجل الأجنبي - غير المقصود - لسبب صائب ومقصود
في أرض الاسكندر الذي كان جندياً يلقب بالأكبر.

يونانيين ورومانا وفرنسيين وبريطانيين
كلنا ساعدنا على أن نخسر مدينتك.
حياتها معلقة بخيط رفيع من القطن،.

قال الله ولا قالك يا إنرايت...! قد تكونون أنتم قد خسرتم اسكندريتكم أنتم، ولكننا، نحن، ما
زالت اسكندريتنا هنا، لنا، وكم نعرّها. ومازالت حياة بل شديدة الحيوية، خصبة ومخصبة.

تقول بينشين إنها في السبعينيات عثرت على «دكان ضيق مزدحم شحيح الإضاءة ومشوش
ولكنه ملئ بالكتب القديمة، حيث باعها يوناني عصبي الحركات طبعة أولى من قصائد كافافي.
كان أبوه، هش الجسم رقيق البنية، يجلس في المؤخرة على كرسي، وعندما سمع بما كنا نبحث عنه،
بدأ يلقي قصيدة كافافي «في انتظار البرابرة، ببطء دون أن يخرم منها حرفا.

فماذا كانت بينشين تعنى بتلك الحكاية؟ من هم البرابرة؟ الذين جاءوا بعد ذلك أم الذين كانوا
قد جاءوا قبل ذلك بنحو قرن من الزمان؟ العساكر أم الانجليز؟

ما أبعد هذه النظرة الأجنبية الغربية عند داريل، أو كروكسفورد، أو جمهرة من الكتاب الذين
لم يروا في الاسكندرية الا انعكاسا للافتتان الغرائبي بالشرق عندهم، عن نظرة جوزيبي أونجاريتي
Guiseppe Ungaretti (١٨٨٨ - ١٩٧٠) الشاعر الايطالي الكبير الذي ولد لعائلة عمالية في حي
عربي شعبي، محرم بيه، في الاسكندرية، وقضى سنّيه الأربعة وعشرين الأولى في مصر.

كان صديقاً حميماً لمصري انتحر في باريس، وقد انتحر على وجه الدقة لأنه:

«نسى كيف

يعيش

في خيمة أهله،

وئذ رثاه أونجاريتي في قصيدة إثر قصيدة، كلها مثقلة بالأسى.

وقع أونجاريتي في غرام «المرأة الحبيبة، في الاسكندرية، وقد وصفها، بألوان أفريقية، حمامة

أوفهداً:

وجدت بثر الحب
مرة أخرى
في عيون ألف ليلة وليلة،
واسترحيت
في الحدائق المهجورة
حيث جاءت لتستريح
مثل حمامة
...

اذ تقفين في توازن دقيق
على أحجار الرصيف التي ترن بالأصدا
في الهواء
سوف تكونين كالشهد،

(قصائد مختارة)

واذ يجمع أونجاريتي بين التعبد الصوفي والشبقية الشهوانية، فإنه اسكندراني حقيقي بالمعنى
الذي كان عليه كفاقي، أو كاليماخوس اسكندرانيين. وهو في شعره - كما نفعل جميعاً - يعطينا حساً
بالفقدان، وبالتحول الأسطوري الذي يتحدى ذلك الفقدان نفسه.

ففي مجموعته المنشورة «الميناء المفقودة» يتبنى افتراض أن أصل الاسكندرية يعود إلى حقبة
أقدم من البطالمة.

وتبرهن الأستاذة فريال غزول، بمقدرة، على أن مصر هي الاستعارة المفتاحية لشعره الذي
عُرف بتجرده وبساطته الباهرة وعمقه الرمزي وبعده المتزهد:

هذا هو النيل
الذي رأي أولد وأترعرع

محترقا بالجهل
فى السهول الفسيحة،
(قصائد مختارة)

وعند أونجاريتى فان الصحراء التى تحف بالاسكندرية ليست مجرد موقع جغرافى، بل هى أساسا «مساوق سيميائى وتيمة شعرية»:

«... تعطى الصحراء إحساساً بالفراغ، إحساساً باللانهاية، وفى الوقت نفسه إحساساً بالسراب الذى ينبع من اللاشيئية، إذا صح القول، وهى اللانهاية فى الوقت نفسه.. الوهم - كأنه نوع من القوة. الواقع من غير مادة.. إن وجود الأشباح فى شعرى راجع بلاشك إلى مسقط رأسى».

(حديث مع دينيس روش، فى «الأجنحة» مجلد ٨ رقم ٢، ربيع ١٩٧٠ مقتبس من د. فريال غزول)

كانت الاسكندرية عاملاً أولياً فى تشكيل شباب أونجاريتى وشعره، وقد كانت معرفته التامة بالعامية المصرية، ومعرفته بالشعر العربى عن طريق الترجمات الفرنسية، مما له أثره على شعره.

أكدت الاستاذة غزول أكثر من مرة أن: خصوصية رؤية أونجاريتى يمكن أن نستشفها بسهولة عندما نقارن الاستعارات والتساوقات التى ترد فى شعره، بتلك التى تسود فى الأدب الغربى وتشيع فى كتاب المقيمين فى مصر غربيين كانوا أم مستغربين..

وعلى النقيض من كافافى الذى كانت اسكندريته، أساسا، هيلينية - أو هيلينستية، فإن أونجاريتى يقول:

«ليست إيثاكا تلك التى نحلم بها
مفقودة فى البحر المتغير
ولكن أعيننا تحدق إلى سيناء
فوق الرمال التى تمر عليها أيامنا.....»

(قصائد مختارة)

تحتفظ الاسكندرية عند أونجاريتى ببعدها الأفريقى الغائب عن شعر كافافى، والمبعد إبعاداً عن كتابة داريل. إنها عنده الاسكندرية العربية الاسلامية التى أعرفها أصلاً، ملتقى الثقافات المتنوعة المتألّفة التى ورثتها الاسكندرية.

اسكندريته مازالت عربية وأفريقية أساساً، وصحراؤها لها حضور قوى ودائم، وقسمات حياتها اليومية الحضرية الراهنة تبتعث على نحو مرهف.

ان الكتاب الذين افقتنوا - بحق - بالبعد الهيلينى للاسكندرية يجنحون إلى إغفال البعد العربى الاسلامى لها، أو يتغاضون عنه.

إن أسماء محطات الترام - إذا أخذنا عبارة داريل - ليست فقط صدقاً للمؤسسى هذه الفوضى من اللحم والحمى، لكنها تحتفى بأولئك الأعلام من الأدباء والفقهاء الذين عاشوا فى الاسكندرية وألقوا دروسهم فيها، خلال القرون المنسية للثقافة الإسلامية. إن كل بيوت الاسكندرية تعرف أسماء صوفيين مثل الشاطبى (أبو عبد محمد بن سليمان) والطرطوشى (أبو بكر محمد بن خلف). ومن القرن الثانى عشر إلى القرن الرابع عشر ميلادية (الخامس إلى السابع هجرية) عاش فى الاسكندرية مشاهير مثل الحافظ السلفى الذى كان صلاح الدين الأيوبي يحضر دروسه، والشاعر ابن قلاؤس السكندرى (وله ديوان شعر بتصحيح خليل مطران) وأبو الحسن الإبيارى، وأبو العباس المرسى، وشرف الدين البوصيرى، وابن عطا الله السكندرى، وطائفة كبيرة غيرهم من الشعراء والمتصوفة والأدباء الذين برعوا فى العلم والفقه والحديث والتفسير واللغة، كما برعوا فى نظم الشعر والآداب، فقد كانت تلك أيام المعارف والممارسات الموسوعية.

فاذا كان فوكويقول إن الاسكندرية كانت فى الواقع مهد الثقافة الغربية، فليس أقل من ذلك أنها أسهمت إسهاماً له قدره فى الثقافة العربية الاسلامية.

اشتهرت الاسكندرية - ومازالت شهيرة - بتعدد الثقافات المتعايشة معها، وقد أسهمت الجهود الثقافية العربية الإسلامية فى نشر العلوم والفلسفة الهيلينستية فقد كانت جسر العبور التى نقلت هذه

العلوم وتلك الفلسفة إلى الغرب في العصور الوسيطة وعصر النهضة.

إن هذه التعددية التي تلقى ثناءً عظيماً - بل هي مظمح مرموق حتى اليوم - ملمح دائم للمدينة، وقد أمدت سكان الاسكندرية بنوع من الأمان النفسى، ذلك أن الاعتراف بـ «الآخر» كان ومازال القاعدة في هذه المدينة، سواء كان «الآخر» دينياً أو لغوياً أو عرقياً، وهو شرط لا غنى عنه لازدهار الثقافة.

ومن ثم فإن الاسكندرية ليست فقط مدينة أسطورية، ليست فقط صنعة الأدب ولاهى حضور صوفى، هي ذلك كله ولكنها كذلك واقعة ملموسة لالتقاء الثقافات التعددية وتفاعلها.

ومما يبرهن على هذه السمة الأساسية إنشاء جامعة سنجور، حديثاً، وغيرها من المؤسسات التعليمية والثقافية.

فاذا كان لهذه المدينة مخيلة خاصة بها، وذاكرة حية متوهجة، فإنها مازالت تعيش كذلك تلك التقاليد.

ولذلك، ربما، اعتقد أن كل لغة كتبت بها الاسكندرية، واحتفى بها فيها، وغنى بها الشعراء فيها، إنما هي لغة اسكندرانية، سواء كانت اليونانية القديمة أو الحديثة، أو الإيطالية، أو الفرنسية، وأساساً العربية، كلها لغات مصرية اسكندرانية، بالذات، فى جوهرها، وليست لغات أجنبية.

ذلك لا ينطبق فحسب على اللغة إذا أخذت وحدها (ما من شيء ينطبق على اللغة وحدها)، ولكنه صحيح فى ممارسة الثقافة باعتبارها كلاً شاملاً، ومعناها الأوسع كأسلوب للتفكير، ومجموعة من الرؤى والتراثات، وأنماط السلوك والعادات الاجتماعية، أى مجمل القيم المادية والروحية ووسائل انتاجها واستخدامها ونقلها اذ تنمى وتعُد وتورث من جيل إلى جيل.

وبهذا المعنى فإن الاسكندرية تمثل قمة تفاعل الثقافات، فاذا أخذنا بضع أمثلة بارزة تاريخية فإن «الاله الجديد سيرابيس» هو فى الحقيقة من صنع الاسكندرية اذ يجمع بين سمات الإلهين المصريين أوزيريس وأبيس، وبين الآلهة اليونانية زيوس، وبلوتو، واسكولابيروس إله الشفاء. كما تقول بحق ج. ل. بينشين.

هذا إلى ان المسيحية القبطية الاسكندرانية قد استوعبت الكثير من الأفلاطونية الجديدة التي ازدهرت في المدينة؛ وتدين عقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح التي يعتنقها الأقباط للمقولة الصوفية الأفلاطونية الجديدة أن الانسان يمكن أن يصل إلى الله، بل أن يكون الله.

ثم أن العائلة المقدسة في المسيحية: الأب والإبن ومريم العذراء كانت صورة وثيقة القرى بل متطابقة مع العائلة المقدسة للمصريين القدامى: أوزيريس وحوريس وإيزيس.

وأخيرا فاننا نجد حتى اليوم كثيراً من الممارسات الشعبية الإسلامية في مصر قريبة من الفولكلور المصرى القديم، وقد نقلت إلى أبناء اليوم عن طريق التقاليد الشعبية القبطية والموسيقى الدينية والتسابيح والاحتفال بالاعیاد والموالد وذكر الأولياء وهكذا.

كتب الكثيرون من الكتاب والروائيين والشعراء والرحالة والمؤرخون، وما زالوا يكتبون، عن الاسكندرية، ويكفى أن نذكر القلائل منهم، كما أسلفنا، مثل ف.م. فورستر، وجون هيث ستانز، و د.ج. إنرايت، وليسلى كروكسفورد، وروبرت ليدل، ولورنس داريل من الانجليز، وستراتيس تسيركاس، وقسطنطين كافافى من اليونانيين، وشاتو بريان، وقلوبير، وجيراردى نرفال وأندريه جيد من الفرنسيين، وجاك حسونه المصرى اليهودى الذى يكتب بالفرنسية، هذا إلى المؤرخين الوسيطيين أمثال المقرئى وابن بطوطه وابن جبیر، والمؤرخين القدامى مثل بلوتارك وسترابو، وغيرهم، فضلا عن الكتاب المصريين المحدثين. معظمهم قد أغوتهم ناحية أو أكثر من نواحي الاسكندرية، والكثيرون منهم ينظرون إليها بعين المفتونين بأسطورتها، ولكنهم نادراً ما يعرفون الأسطورة الحقيقية والواقع الفعلى للاسكندرية، ربما باستثناء كافافى، وبالتأكيد باستثناء أونجاريتى، وتسيركاس الكاتب المصرى باللغة اليونانية والمتحدر من أعراق يونانية، وربما السينمائي المصرى يوسف شاهين، وغيره، من الرسامين والموسيقيين والباحثين والعلماء، والفنانين المتميزين من أمثال سيد درويش، وأدهم وسيف واتلى، وأحمد مرسى، والفريد فرج وأحمد زغلول وسيد عويس، وعصمت داوشتاشى، ومريم عبد العليم، وسامى على، وفتح الله خليف، ومحمود مرسى، ومصطفى بدوى، وغيرهم كثير.

اسكندريتي ليست فقط موقعا حلميا يقطنه حضور وذاكرة حية، مع كل واقعها المجسم الملموس، وليست فقط مكاناً للجمال، ومستودعاً لترسب ثقافات وحضارات تاريخية وراهنه، الاسكندرية عندي هي حالة ميتافيزيقية، ومغامرة بالروح لإدراك حقيقة داخلية، ومواجهة بل مطابقة للمطلق وللآخر الذي يمتد بلا نهاية على سطح بحر ساج أو جيّاش، نحو أفق ملتبس.

ومن ناحية أخرى فإن الاسكندرية في النص الذي أكتبه ليست ديكوراً روائياً، ليست مادة الرواية ولا موقعها، بل هي الفعل الروائي نفسه.

أما معظم القصاصين والروائيين السكندريين فقد وضعوا مدارات سردهم الروائي أو القصصي في الاسكندرية، صحيح، لكن أسماء الشوارع والحارات والأحياء ليست هنا في غالبها الا علامات خارجية يمكن أن نستبدل بها علامات أخرى في مدينة أخرى، دون أن يفقد جوهر العمل القصصي شيئاً كثيراً.

لا يبتعث المكان، عندهم بروحه الخاص، وحسّه ونكهته، بواقعيته وأسطوريته معاً، إلا في بعض الحالات القليلة. لعل مقصدهم الروائي أو القصصي كان بعيداً عن تلك الغاية على نحو مضمر أو سافر، لعل مهمهم الأساسي لم يكن «الاسكندرية»، صراحةً، باعتبارها كياناً حياً له سطوة وقوة حضور، بل كان مقصدهم الأساسي تتبّع أحداث وشخص أبطالهم في الاسكندرية، وليس في ذلك كله ما يؤخذ أو يلام، فالعبرة هنا، فيما أظن، إنما هي في المقصد الروائي - وأعني به المقصد الذي يلهم العمل سواء كان عن عمد أو عن غيره، سواء كان عن وعي أو عن غيره.

لعلني أستثنى من ذلك محمد حافظ رجب الذي يعيش نصّه المكان، ويعيش المكان - الذي هو الاسكندرية بامتياز - في نصّه، «رأسه واسع محطة الرمل لا تملؤه»، وجرسون مطعم بنيامين الشهير «جسد مدفون في أرض الزقاق الرمادي، اسكندرية، المكان، تسحره بشوارعها وحواريها وأحيائها. لكن المكان عنده يقترب بالداخل، بالتمزق والتشوّ الجواني، وبالحركة والانتقال، والقطارات عنده تدور حول أحدها الآخر، في داخل الراوي الذي يسرد لنا القصة، والقيامة تقع على بعد خطوتين من البيت، الطريق إلى الأبدية يمر فوق رصيفه، شخص محمد حافظ رجب يكثر فيها اليونانيون الاسكندرانية، الولد الذي يقرأ الجريدة اليونانية ألقوس وهو ابن فانجلي واسمه استيليو، مشلول يوناني

آخر، اشترى ثلاثة سجاير معدن، فاسيلي «صاحب أرض علبة سجايري، ومتسول يوناني يحتسى الشاي، كما تظهر من بينها شخوص لا يخطئ للمرء اسكندرانيتهم. وعند محمد حافظ رجب، كما نعرف، تتحول الأشياء - الأمكنة - إلى كائنات، وتتحول الكائنات إلى أمكنة ويحصل النص عنده من جرّاء ذلك على تناسق واتساق خفي، عبر التمزق والانقسام.

أشير الآن فقط مجرد إشارة إلى أسماء كتاب احتفوا بالاسكندرية وعاشوها في قصصهم مثل ابراهيم عبد المجيد، ومحمد جبريل، ومصطفى نصر، ورجب سعد السيد، وسعيد سالم، ومحمد الصاوي، ومحمد عوض عبد العال، وحجاج حسن آدول، ومحمد محمود عبد الرازق، ومحمد عبد الله عيسى، وغيرهم ممن لعلّ الذاكرة قد أخطأتهم ولكنهم جميعاً قد احتفوا بمدينتهم احتفاءً له قدره، وأثرى بهم وجداننا، من غير شك.

بعضهم لجأ إلى أكثر شطحات الفانتازيا والتجريب غلواً في الأدب المصري مثل محمد عوض عبد العال ومحمد الصاوي، وبعضهم التزم بالدروب المطروقة في التصوير الواقعي الاجتماعي.

ويتميز ابراهيم عبد المجيد، خاصة، اذ يجعل من الاسكندرية مدركاً فانتازياً في سياق من النقد الاجتماعي اللاذع، ويغوص في اعماق البيئة الشعبية الاسكندرانية بما فيها من علاقات متشابكة من العنف و«ليالي الدم»، وما فيها من رقة «بيوت الياسمين»، وما ينطوي عليه ذلك كله من دعابة وسخرية نفاذة مرة ومرهفة مرة.

لعلني لا أعرف كاتباً في العربية تولاه بعشق الاسكندرية، هذا الموقع - الحلم - الواقع، كما فعلت. لكنّها امرأة فردانية ومتكثرة بلا نهاية.

ومهما كان من حقارة كاتبٍ مثل نجيب محفوظ بأزقة وحواري الجمالية القاهرية، أو كاتبٍ مثل عبد الرحمن الشرقاوي، وغيره من كتّاب الريف، بقراهم، فقد كانت المدينة - والأرض - عندهم، في نهاية الأمر ديكورا خلفياً، وفي أحسن الأحوال موضوعاً أو ساحة للفعل الروائي، أو رافداً من روافده.

أما عندي فالاسكندرية عشق، وفعل حياتي وروائي على السواء.

ليس من حسن الذوق، في كل الأحوال، أن يتكلم كاتبٌ عن كتابته، أو أن يذكر ما كتب عنها،

ولكنى كما فعلت أكثر من مرة بغرض التوضيح، لا أكثر، سوف أشير إلى وجه آخر من وجوه الاسكندرية الغنية هذا الغنى الفاحش في إمكاناتها التخيلية والواقعية سواء، وسوف أذكر، ببساطة، ما قالته ماجى عوض الله:

«الاسكندرية في مخيلة الخراط تتحول إلى المرأة المحبوبة في أحلامه، الكاهنة العليا في تعبد، ربة إلهامه، والفينيقة المحترقة التي سوف تبعث حياة من رمادها. الاسكندرية هي، في الآن نفسه، حورس، الصقر، طير الفضاء الأسود، والنورس البيضاء الجميلة.. وتمتزج العناصر الثلاثة: الماء والأرض والسماء معاً في لحظة محتدمة غاية الاحتدام لكي تخلق رؤية مقتّعة للمدينة، فتصبح هي العالم، عالماً قادراً على أن يجمع في تضاعيفه بين الشبقية والسحر والصوفية وبين الواقعي واليومي الأرضي ويتمثلها جميعاً..»

وفي نفس السياق ربما، كتب روبرت أروين في «الملحق الأدبي للتايمز» (١٥ سبتمبر ١٩٨٩):

«إن الاسكندرية عند الخراط ليست تماماً من هذا العالم، ومع أن الواقع المجسم للاسكندرية القديمة يبتعث بدقة وعلى نحو مقتّع، بما فيه من شواطئ، وبارات، وعربات حنطور، وتراموايات، لكن الرواية تنسرب في فصل بعد فصل إلى الفانتازيا والرقى أو التعازيم الشبقية الصوفية، وتتحول الشواطئ إلى مشاهد من الهذيان السيريالي، وتتحول قاطرات الترام إلى آلات للتدمير...» «ترابها زعفران، كشف محموم للأسرار...»

لا أضيف إلا أن ذلك يتعلق بجانبين، على الأقل، أعتبرهما جذريين وجوهريين في اسكندريتي، وفي نصوصي على سواء.. أولهما أن المطلق متجسد في الإنسان أى في النسبي العرضي الزائل (وهو لب عقيدة الطبيعة الواحدة للمسيح، الأرثوذكسية المصرية) أى الاتصال أو وحدة الجوهر بين القدسي والإنساني، ولكن ذلك يأتي في سياق لا علاقة له، عندي، بالعقيدة، أو الدوجما. وإنما هو سياق فني وثقافي، فقط، وليس دينياً.

أما الجانب الآخر فهو أن العقولة الفلسفية للزمن توضع موضع التحدي، بل الدحض، إشكالية الزمنية والأبدية لا تثور، أصلاً، إذ تنفي العلاقة بينهما، نفسها، فلا يقوم ثم دائم أو عارض، إن

اللازمية هي المفهوم المفتاحي في قصصى - أو هكذا أعتقد - كما انها هي السمة المفتاحية
للاسكندرية كلها.

اسكندريتي

وجدت (وفقدان) بالمدينة الرخامية، البيضاء - الزرقاء، التى يتسجها القلب باستمرار، ويطفو
دائما على وجهها المزيد المضى. اسكندرية، با اسكندرية، أنت لست، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة فى
محارتها غير المفروضة...

فى الفجر فتحت عيني فجأة، وقمت، وفتحت النافذة فى الواجهة الزجاجية. نشقت الهواء
الملح الرطب المنعش، ملء صدرى، وفكرت: هل عدت الليلة على خير؟ وكان البحر هادئا تماما،
وقد انجابت العاصفة، وسطحه ساج ممتد، زيتى السكون فى النور الوليد الذى يضيء على العالم
صمنا مائيا كأنه ترقب، وانتظار للفرج.

كانت ترتفع من مرآة البحر الرصاصية اللون صخرة ناتئة عريضة رأيتها مكسوة بأكملها
بالنوارس، كأنما حطت عليها سحابة كثيفة بالريش الأبيض، ساكنة عليها، متشبثة بها. النوارس
متجاورة متزاحمة، الجسم المطوى يلتصق بالجسم المطوى، وقد أحلت رؤوسها وأدخلت مناقيرها
الطويلة فى صدورها، محدبة الظهر، أجنحتها مطبقة إلى جانبها، وكانت كلها تبدو جافة، مكسورة.

والوان البحر قد أخذت تتخبط، أمام عيني، بنفسجية وزرقاء وبيضاء فضية مشعة تحت
سحاب أبيض تختفى الشمس وراءه، بتضيقه باحمرار سائل مشاع، وهدوء البحر عميق، صفحته
مبسوطة لا تكاد تترجرج، ووشوشة الموج الذى يترقرق، على مهل، ناعمة، أسمع صوت الصمت
المطبق تطرزه وتنمنمه، فجأة، زقزقة العصافير التى تتواثب على الرمل الطرى، وتنفق العشب اللزج
والودع والصدف الحى بمناقيرها الصغيرة السريعة. ومن بعيد صدى نداء يتردد على الكورنيش:
سيد.. حسونة.. لا يكاد يسمع، وعلى آخر المدى أرى عاشقين غامضين على الرمال العذراء. فى
هذا الفجر؟ أى هيام لا يقاوم؟ أية رغبة مبهمه وخرساء. مطلقة، تدفعهما يشيان على هذا الشط
الموحش المبلول؟

عند التقاء الرمل بالموج خط الطحلب الأخضر الذى يبيض حينما ينحسر عنه الماء، غضّ
ويابس على التوالى، بلا توقّف. قلت لنفسى: أبدى، دائم، أمام فنائنا وانتهائنا.

وقلت: أوقوف، بلا رحمة ولا دموع، على ما باد من طللٍ واندثر؟ فماذا يُجدى؟ وبِمَ يُقام؟

وقلت: وهل من معولٍ - بالعكس - الا على الرسوم الدوارس؟

الشاطئ طويل هشّ مشدود، ملقى بين الفراغ والماء، خصر هضيم ضامر مسحوب، قابل
للانكسار فى أية لحظة، فى أية بقعة، لا بؤرة له يتكثف وراءها ويحميها بنطاقٍ وراء نطاقٍ من
الحواجز الراقية، خط متموج يقع على حرفِ هوةٍ لا قرار لها، متلاطمة، وخادعة عندما تهدأ لأنها
دائما مهددة بالعصف وضاربة بجبال الماء، سحرها جذاب لا يقاوم، وجمالها لا يمكن أبدا الإحاطة
به ولا الانتهاء من تملى مفاتنه، قوية الأذرع ممدودة إلى تدعونى دعاء لا أعرف كيف أصدّه،
دعاء فى الإستجابة له وقوع القضاء الذى لا مردّ منه. على هذه الحافة الهشة القلقة، بين الحياة
والعدم، وطنى الذى لا أعرف كيف استقر اليه.

أنظر إلى البحر وأفق الغامض، أعرف أنه لا شئ وراءه، أبدا، هذا امتداد لا نهاية له للعباب
المجهول، إلى ما لا نهاية له. وكأننى أرى شاطئ الموت نفسه. سوف أعبره، بلا عودة ولا وصول.

مياه كثيرة لا تغرق عشقى، والسيول لا تغمره. صخرة ناعمة الحنايا أنت فى قلب الطوفان،
سفوحها ناعمة غضة بالزروع اليانعة، بالسوسن والبيلسان، ترابها زعفران، خصب وحى، ترف
عليها حمامة سوداء جناحاها مبسوطان حتى النهاية، لا تكف رفرفتها فى قلبى.

اسكندريتى هى اسكندرية الست وهيبة، وحسنية فى بيت شارع الكروم، وتلميذات مدرسة
نبوية موسى، وحسين أفندى ملاحظ الكورى، بين غيط العنب وراغب باشا، وفناة باب الكراسته
التي أنقذتنى من الشرطة السريّة، والمعلم عوض صاحب سيرجة الزيت، اسكندرية رقلة أفندى
وأخوالى ناتان ويونان وسوريال، اسكندرية شارع ١٢ ووابور الدقيق واصطبل عربات الحنطورجنب
ترعة المحمودية، اسكندرية أصدقائى من جابر إلى المرنى، من حسن مصطفى حسين الى رءوف
سلامة موسى، ومن سامى إلى بدوى، ومن أحمد مرسى إلى نصر الققاش وأخيه عبد السلام، من

حلمى يوسف إلى حبيب الشارونى، من عادل ناشد إلى فتح الله خليف، من مدام كريستين صاحبة «إيليت»، إلى الخضري جرسونه المخضرم، من ميشيل طانيوس إلى شفيق مقار، من عباس إلى سمير جرجاوى، ومن وليم خير الله (أنطوان) الذى فقدت أثره منذ هاجر إلى لبنان إلى ميشيل صليب (فيليب نخله) الذى فقدته بالموت، وبنات اسكندرية اللاتى أحصيتهن، فى كتابهن، واحدة واحدة، اسكندرية الرئيس نونو وبيوت الفراهدة وعمال المخازن من عم على الونش والأسطى مرسى النجار إلى «أبو شنب» العجوز و«حميدو شورتي»، اسكندرية سيدي المرسى أبو العباس والكنيسة المرقسية، لها أبعادها الأسطورية حقاً ولكن لها صخرها الواقعى وتراب أرضها، ملموساً، مجسماً، فى آنٍ معاً.

إن شطح الخيال والفانتازيا فى اسكندريتي يغوص فى داخل الواقع وينبع منه - الواقع الخارجى والداخلى معاً - ويتفاعل هذا الواقع بكل ما فيه من قسوة وجمال، مع الأسطورة والفانتازيا تفاعلاً متبادلاً، أو هكذا أرجو، ومع ما أسعى إليه من دقة التفاصيل الخارجية فإن اسكندريتي هى نبض متصل متراوح ومتلاحق، حشد من الإحساسات والتأملات فى حركة دائمة، هذا ما أرمى إليه. هى واقع جوهري - أو عدة تجليات لهذا الواقع، يوضع موضع تساؤل بلا نهاية وبلا خاتمة.

هوامش

- (١) چون هيث ستايز، قصيدته «الاسكندرية، فى ديوان «طين النحل».
- (٢) فريال غزول، مقالتها فى «صور مصر فى أدب القرن العشرين، جامعة القاهرة، ١٩٩١.

A hint at a bibliography

- **City of Saffron**, Edwar Al-Kharrat, Trans. Francis Liardet, Quartet, London, 1989.
- **Alexandrie, terre de safran**, Edouard AL-Kharrat, trad. Luc Barbulesco, Juillard, Paris, 1990.
- **Safran-Erde**, Edwar Al-Charrat, trans. Hartmut Fahndrich, Lenos Verlag, Basel, 1990.
- **Alejandria, terra de azafran**, Edwar Al-Jarrat, trad. Carolina Frias Ortiz, Libertarias Prodhufi, Madrid, 1992.
- **Le Ragazze di Alessandria**, trad. Leonardo Capezzzone, Jouvence, Roma, 1993.
- **Girls of Alexandria**, Edwar Al-Kharrat, trans, Francis Liardet, Quartet, London, 1993.
- **The Complete Poems of Cavafy**, translated by Rae Dalven, Harvest Books, Harcourt, U.S.A. 1961.
- **Cavafy's Alexandria**, Edmund Keely, Harvard University Press, Cambridge, Massachusettes, 1977.
- **Alexandria Still**, Jane Langondis Pinchin, The American University in Cairo Press, 1989.
- **Cavafy**, Robert Liddell, Pocket Books, New York 1978.
- **Academic Year**, D.J. Enright, Secker & Warburg, London 1955.
- **Drifting Cities**, Stratis Tsirkas, trans. Key Cicellis, Knopf, New York, 1974.
- **Solomon's Folly**, Leslie Croxford, University of Chicago Press, Phoenix Fiction, 1978.
- **Proceedings of the International Symposium on Comparative Literature**, 18th - 20th December 1989, Images of Egypt in Twentieth Century Literature, The Department of English, University of Cairo, 1991 (See:Maggie Awadalla & Ferial Gazoul).
- **Balthazar**, Clea, Justine, Mountolive, Lawrence Durrel, Faber, London, MC MLXi.

للمؤلف

** قصص وروايات

- ١- حيطان عالية : مجموعة قصص
القاهرة : الخراط، ١٩٥٩ . ط ٢ (كاملة) - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ . بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ .
ط ٣ (كاملة مع مقدمة ودراستين) الاسكندرية : دار المستقبل، ١٩٩٥ .
- ٢- ساعات الكبرياء : مجموعة قصص
بيروت : دار الآداب، ١٩٧٢ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ . ط ٣ - القاهرة المختارات فصول ١٩٩٤ .
- ٣- رامة والتئين : رواية
طبعة محدود، القاهرة : الخراط، ١٩٧٩ . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠ . ط ٢ - بيروت :
دار الآداب، ١٩٩٢ . ط ٣ - الاسكندرية : دار المستقبل ١٩٩٤ .
- ٤- اختناقات العشق والصباح - قصص
القاهرة : دار المستقبل العربي، ١٩٨٣ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢ . القاهرة : دار شهدي، ١٩٨٥ .
- ٥- الزمن الآخر : رواية
القاهرة : دار شهدي، ١٩٨٥ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢ .
- ٦- محطة السكة الحديد : رواية
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (مختارات فصول)، ١٩٨٥ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ .
- ٧- ترابها زعفران : نصوص اسكندرانية
القاهرة : دار المستقبل العربي، ١٩٨٦ . ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩١ .
- ٨- أضلاع الصحراء : رواية
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٧ .
- ٩- يابنات اسكندرية : رواية
بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠ . ط ٢ - القاهرة : دار الياس المصرية، ١٩٩١ .
- ١٠- مخلوقات الأشواق الطائرة : رواية

بيروت : دار الآداب، ١٩٩٠. ط ٢ - القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

ط ٣ - القاهرة : مركز الحضارة العربية، ١٩٥٥.

١١- أمواج الليالى : متتالية قصصية

القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩١. ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٢.

١٢- حجارة بوبيللو : رواية

القاهرة : دار شرقيات، ١٩٩٣. ط ٢ - بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.

١٣- اختراقات الهوى والتهلكة : نزوات روائية

بيروت : دار الآداب، ١٩٩٣.

١٤- رققة الأحلام الملحية : رواية

بيروت : دار الآداب، ١٩٩٤.

١٥- أبنية متطايرة : رواية

بيروت : دار الآداب. - تحت الطبع

١٦- حريق الأخيلة : رواية

الاسكندرية. دار المستقبل، ١٩٩٤.

١٧- اسكندريتي : كولاچ قصصى

الاسكندرية، دار المستقبل، ١٩٩٤.

١٨- يقين العطش : رواية

دمشق : دار الهدى (تحت الطبع)

دراسات

١٩- مختارات من القصة القصيرة فى السبعينات : مع دراسة

القاهرة : مطبوعات القاهرة، ١٩٨٢.

٢٠- عدلى رزق الله : مائيات ٨٦ : دراسة

القاهرة : عدلى رزق الله، ١٩٨٦.

٢١- مائيات صغيرة : دراسة

القاهرة، ١٩٨٩.

٢٢- أحمد مرسى : دراسة ومختارات شعرية

القاهرة : ١٩٩٠.

- ٢٣- من الصمت الى التمرد : دراسات فى الألب العالمى
القاهرة : كتابات نقدية، ١٩٩٤ .
- ٢٤- الحساسىة الجديدة : مقالات فى الظاهرة القصصىة
بىروت : دار الآداب، ١٩٩٣ .
- ٢٥- الكتابة عبر النوعىة : دراسة
القاهرة : دار شرقىات، ١٩٩٤ .
- ٢٦- عصيان الحلم : مختارات ودراسات فى الشعر .
أبو ظبى : المجمع الثقافى، ١٩٩٥ .
- ٢٧- أنشودة للكثافة - دراسات
القاهرة : دار المستقبل العربى، ١٩٩٥ .
- ٢٨- مهاجمة المستحيل : مقاطع من سيرة ذاتىة للكتابة
دمشق : دار الهدى، ١٩٩٥ .

**** دراسات معدة للنشر**

- ٢٩- مواجهة المستحيل : سيرة ذاتىة للكتابة .
- ٣٠- مراودة المستحيل .
- ٣١- ما وراء الواقع : مقالات فى الظاهرة اللاواقعىة
- ٣٢- ملامح من قصص الثمانىينات ومختارات .
- ٣٣- أضواء على الحساسىة الجديدة .
- ٣٤- لمحات عن شعراء الحدائة فى مصر
- ٣٥- مقالات فى الواقعىة والحدائة
- ٣٦- فى الفن التشكلى : مقالات ودراسات
- ٣٧- المسرح والأسطورة : دراسات
- ٣٨- فجر المسرح : دراسات فى بداىات الظاهرة المسرحىة .
- ٣٩- التراجىدىا اليونانىة : دراسات .
- ٤٠- الحلم زهرة المقاومة ، مختارات ودراسات فى الشعر
- ٤١- من العبث إلى الالتزام ، دراسة فى الألب الوجودى
- ٤٢- ملامح أسطورىة فى مسرح طاغور

**** كتب مترجمة**

- ٤٣- الخطاب المفقود : مسرحية ا. ل. كارجيالى
القاهرة : الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨ .
- ٤٤- الحرب والسلام : ليوتولستوى
القاهرة : الدار المصرية للكتاب، ١٩٥٨ .
- ٤٥- العجربة والفارس : قصص رومانية
القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٥٨ . (نقد)
- ٤٦- شهر العسل المر : قصص ايطالية
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (كتب ثقافية)، ١٩٥٩ . (نقد)
- ٤٧- فارالاكو : رواية غيتية اميل سيسيه
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (الألف كتاب)، ١٩٦٢ . (نقد)
- ٤٨- انتيجون : مسرحية جان آنوى، ادوار الخراط، ألفريد فرج
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (الألف كتاب)، ١٩٦٣ . (نقد)
- ٤٩- مشروع الحياة : دراسة فرانسيس جانسون
بيروت : دار الآداب، ١٩٦٧ . (نقد)
- ٥٠- ميديا : مسرحية جان آنوى
القاهرة : الهيئة العامة للكتاب، (مجلة المسرح)، ١٩٦٨ . (نقد)
- ٥١- الوجه الآخر لأمريكا : دراسة ميكائيل هارنجتون .
بيروت : دار الآداب، ١٩٦٨ . (نقد)
- ٥٢- تشريح جثة الاستعمار : دراسة جى دى بوشير .
بيروت : دار الآداب، ١٩٦٨ . (نقد)
- ٥٣- الشوارع العارية : رواية فاسكو براتولينى
بيروت : دار الآداب، ١٩٦٩ . (نقد) ط ٢ - القاهرة : دار الياس المصرية، ١٩٩١ .
- ٥٤- نحو التحرر : دراسة / هزبرت ماركوز
بيروت : دار الآداب، ١٩٧٢ . (نقد) ط ٢ - القاهرة : دار شرقيات ١٩٩٥ .
- ٥٥- حوريات البحر . قصص أمريكية
القاهرة : دار الهلال، ١٩٧٩ . (نقد)
- ٥٦- الاسلام والاستعمار : دراسة .

القاهرة : دار شهدى، ١٩٨٥ .

٥٧- الرؤى والأقنعة : قصص مترجمة .

أبو ظبى : المجمع الثقافى، ١٩٩٥ .

٥٨- ثلاث زنبقات ووردة : (قصص مترجمة - معدة للنشر) .

**** مسرحيات مترجمة للبرنامج الثانى**

٥٩- النورس - انطون تشيكوف

٦٠- سوء التفاهم - البير كامى

٦١- الحصار - البير كامى

٦٢- المجانين - البير كامى

٦٣- مسافر بلا متاع - جان أنوى

٦٤- بيكيت - جان أنوى

٦٥- عنقاء كثيرة الظهور - كريستوفر فراى

٦٦- سوناتا الشبح - أوجشت سترندبرج

٦٧- انتهت الحرب - ماكس فريش

٦٨- السلام - أريستوفانيس

٦٩- المخرب - سول بيلو

٧٠- فى قلب السنين - اريك بيركوفيتشى

٧١- الاسلاف يتميزون غضبا - كاتب ياسين (مسرح الجيب)

٧٢- الهولندى - ليروا جونز

٧٣- الأقزام - هارولد پنتر

٧٤- الطريق البنفسجى الى حقل الخشخاش - موريس ميلدون

٧٥- الولد الخالم - يوجين أونيل

٧٦- بعد يوم واحد - جوزيف كونراد

٧٧- كلمات على زجاج النافذة - وليام بتلريتس

٧٨- البروفيسور تاران - أرتير آدموف

٧٩- الملك والمتسولة - جوفيند داس

٨٠- العذاب - جوفيند داس

**** شجر**

٨١- تأويلات: سبع قصائد الى عدلى رزق الله

٨٢- لماذا؟ قصيدة حب (١٩٥٥ - ١٩٩٥)

**** برامج خاصة مع الأدباء للبرنامج الثانى**

- مولود معمرى

- بريس باسترناك

- وليام جولدنج

- هنرى دى مونترلان

- البير كامى

- ناتالى ساروت

- ستيفن سبندر

- جان جرينييه

- اندريه بریتون

- ترستان تزارا

- مالك حداد

**** برامج خاصة طويلة للبرنامج الثانى**

- اورفيوس الأسطورة بين جان كوكتو وجان انوى

- اليكترا الأسطورة بين جان جيروودو وجان بول سارتر وأوجين أونيل

- كليوباترا الأسطورة بين شيكسبير وجورج برنارد شو وأحمد شوقى

- ميديا الأسطورة بين يوريبيديس وسينكا وجان أنوى.

- أوجست سترندبرج

- فرانز كافكا
- مسرح طاغور
- الدراما البدائية
- المسرح الدينى عند الفراعنة
- المسرح عند الفراعنة
- فجر المسرح الاغريقى
- ايسخيلوس
- سوفوكليس
- يوريبيديس
- اريستوفانيس
- الشعر الاغريقى

**** رسائل جامعية**

*** Thesis for M.A.**

- Temporality and The Ontological Experience in the Work of Virginia Woolf, "To the Lighthouse" and Edwar Al-Kharraf's "Saffron City": By Maggie H.Awadalla-May 1989-American University of Cairo. PP. 58

*** Memoire pour maitrise**

Rama wa-t-Tennin, du myth 'a la mystique avec traduction de "Mikhail et le Cygne" 1 er. chapitre de Rama wa-Tennin par Catherine Farhi, Juin 1989, Universite' d' Aix en Provence, sous la Direction de Mr. Charles Vial, France.PP.144+ 31

*** بحث لنيل شهادة استكمال الدروس الجامعية**

السنة الجامعية ١٩٨٩-١٩٩٠ عبد الرحمن - المحكى الشعرى فى رواية رامة والتنين، الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية - تحت اشراف د. أحمد الياورى.

*** بحث لنيل شهادة الدراسات التكميلية**

السنة الجامعية ١٩٩٠ - ١٩٩١ عبد الرحمن - الوصف فى رواية يابلات اسكندرية، الناصير الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الانسانية- تحت اشراف د. أحمد الياورى.

*** جزء من رسالة دكتوراه نالت مرتبة الشرف الأولى**

السنة الجامعية ١٩٩١ - ١٩٩٢ محمد مهدى غالى - « صور الشكل السيريالى (توظيف معطيات الحلم والأسطورة وتيار الوعي) »

كلية الآداب، جامعة بنها. (مقتطف) من « تطور الشكل الفنى فى القصة المصرية القصيرة، (١٩٦٠ - ١٩٨٦)

*** Thesis for B.A.**

- Real and dream-like in Edward AL-Kharrat's Alexandria, by Magda-Lia Bloos, June 1992.

Bucharest University, Romania, under Dr. Mioara Roman supervision.

*** Thesis for M.A.**

- The stream of consciousness techniques in the modern novel: a comparative study of James Joyce's, Ulysses and Edwar Al-Kharrat's The Other Time, by Naglaa Roshdy Al-Hawary, 1992.

Supervision Prof. Amin al-Ayouti & Dr. Al-Sayed Al-Bahrawi, Cairo University, Faculty of Arts, The English Department. pp 270.

*** بحث لنيل شهادة الدراسات المعمّكة (دكتوراة)**

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ شداق بوشعيب - «تشخيص الخطاب الروائى من خلال الزمن الآخر ورامة والتنين، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، تحت اشراف الدكتور محمد برادة.

*** شهادة الكفاءة فى البحث:**

السنة الجامعية ١٩٩٢ - ١٩٩٣ ، الصادق القاسمى، «فنّ القصّ فى رامة والتنين»، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة الجنوب، صفاقس، تونس، تحت اشراف الدكتور محمد البارودى.

٥	- تقديم
٧	- أنشودة للكثافة
١٥	- عن الغموض والوضوح
٢٥	- مفهومى للرواية
٤٥	- وظيفة الأدب والرواية اليوم
٥٧	- الفنان ناقد أيضا
٦٣	- ليلتى الثانية بعد الألف
٧٣	- حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق؟
٨٣	- كتابتى فى زمن متغير
٩٩	- الأصالة الثقافية والهوية القومية
١٠٧	- هل للأدب دور فى التحولات الاجتماعية
١١٣	- ثقافة واحدة أم ثقافات
١١٩	- أن أكون عربيا
١٢٣	- إلى سلامة موسى
١٢٥	- عن القمع والحرية والاختلاف والتطبيع
١٣٣	- ما وراء العامة
١٤٧	- حول الشكل الأسطورى المعاصر
١٥٣	- دفاع عن التجريبية والتجديد
١٦١	- موضوعات «مسيحية» وكتاب «أقباط»
١٧١	- عن المشهد المعاصر فى القصة والثقافة
١٩١	- اسكندريتى ملتقى الثقافات
٢٢١	- للمؤلف

أنشودة إيمان

أن أكون عربياً هو أننى عشت مع شعراء الجاهلية، تشببت بالعدارى، عشقت «ليلى» حتى الجنون. وترجمت علوم الهند والفرس واليونان، هذه الترجمات هي مراجع النهضة الأوربية.

وصلت ومعى لغتى العربية وثقافتى الإسلامية الى سمرقند وبخارى وقازخستان، وعشت فى صقلية والقسطنطينية، وقضيت فى الأندلس الإسبانية خمسة قرون، أنشأت مدرسة طليطلة منارة فى ظلام القرون الوسطى. كنت ابن رشد، وابن سينا، والفارابى، والحلاج، وابن عربى والنفرى والصوفيين الذين جمعوا بين الخمر الإلهية بكل حسيته ونشوتها وبين الفناء فى المطلق غير المحدود.

استغرقتنى حكايات شهرزاد اللانهائية، أحببت البنات الحيات والبنات الغزلان والبنات البجعيات المرفرفات على بساط الريح بين السحب إلى جزر واق الواق ومدن النحاس والأبنوس، نقشت المعلممات الأرابيسك فى تفريعاتها ودوران خطوطها التى لا يبدء لها ولا ختام فهى تغوص بلا نهائية الوجود، شيدت صروح الجوامع بمآذنها الرشيقة الصاعدة ابتهاجاً إلى السماء وبنيت دانتيللا المعمار الأندلسى الذى لا حد لرشاقته فى «الحمراء»، وغرناطة الغناء.

أن أكون عربياً مصرياً هو أننى الكاتب القاعد القرفصاء أكتب على البردى رموز الأبدية وخطوط الآلهة وأعلم الإنسانية. أقمت بيدى العاريتين جبال الأهرام الهندسية المعجزة ونحت وجه الانسان فى قلب الصخر وشيدت المعابد التى تتجاوز الأبعاد الأرضية وتطاول السماء، وخلدت متع الحياة على جدران الموت. علمت أفلاطون وفلاسفة اليونان. الاسكندرية، عاصمتى، هى عاصمة الكون، منارتها العجائبية تدحر ظلمات البحر، وتضى مكتبتها ليل الإنسانية.

أن أكون عربياً مصرياً هو أننى وجدت فى الثالث المسيحى تجسيدا لثالث أوزيريس إيزيس حوريس فاعتنقت ديانة الناصرى، جددت أوثان الرومان. لم أتردد لحظة واحدة فى أن يسقط أهلى وأخوتى شهداء بالمئات فى سبيل إيمانهم.

أنا المصرى العربى، خلال سبعة آلاف عام غيرت لغتى ثلاث مرات لكنها ظلت لغتى أنا، قدسية وأرضية، موسيقية وصارمة الدقة، استطاعت حمل فلسفة اليونان وعلومهم من الظلام إلى لغات اليوم.

من جامع الفنا فى مراکش إلى الجامع الأموى فى دمشق، ومن مكة المكرمة إلى المسجد الأقصى فى القدس



الشريف، من أهرام مصر إلى أطلال بابل فى العراق أن أكون عربياً هو أن أكل إخوتى على هذه الأرض، بالاصعوبات المخاض ومشاق التحول عصر المجاعات والحروب الدينية فى كل مكان، على بناء مستقبل للمثل الإنسانية: العقل والتحرر وقيمتها.

إدوار

